ت.س. إليوت

شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا





المشروع القومي للترجمة

275

مجموعة من الدراسات بأقلام طائفة من النقاد البريطانيين والأمريكيين

اختيار وترجمة وتقديم

ماهر شفيق فريد

المشروع القومى للترجمة

ت.س.إليوت

شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا

مجموعة من الدراسات بأقلام طائفة
من النقاد البريطانيين والأمريكيين

اختيار وترجمة وتقديم

ماهر شفيق فريد



٢٠٠١

هذه ترجمة

T.S. Eliot: Poet, Critic and Dramatist
A Collection of Critical Essays

by

Various Hands

إلى ذكرى أبى العالم الأثرى

شفيق فريد نظمى

(أخميم ١٩ يناير ١٩١١ - الزقازيق ٤ مايو ١٩٨٣)

لم أمنحه فى حياته كل ما هو جدير به من تكريم وطاعة ومحبة وولاء

وها هو ذا قد رحل إلى عالم الظلال تاركًا إياى أعض بنان الندم

إذ أتحرك بين أوغاد، طاعنًا مطعونًا.

لم أعرف قدره إلا بعد فوات الأوان، وليس لى منه الآن

سوى هذا الإحساس العقيم بالذنب، والشوق الأسيان.

عسى أن يتغمدنا الله - جميعًا - برحمته.

م. ش. ف

«الآن تستطيع أن تدرك مقدار

الحب الذى يملأ قلبى لك

حتى أنى أنسى فراغنا

وأعامل الظلال كما لو كانت شيئًا صلبًا».

د نتى

الكوميديا ا.لهية

الفهرس

صفحة

صفحة

صفحة

– ٣ –

أوابد

– ٤ –

ببليوجرافيا

صفحة

تصدير

هنا مجموعة من الدراسات عن ت.س. إليوت ، تغطى عديداً من جوانبه ، لطائفة من نقاد اللغة الإنجليزية: من بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وكذلك - بدرجة أقل - من كندا واستراليا ونيوزيلنده والهند ومصر. أى أن المعول هنا على لغة الكتابة (وهى الإنجليزية) لا على جنسية الكاتب. ولكن غالبية هؤلاء النقاد - كما هو طبيعى - بريطانيون وأمريكيون، فهم يمثلون الطابع العام لهذه الدراسات، وغيرهم هو الاستثناء.

وتكشف هذه الدراسات (وبعضها مجرد شذرات أو أوابد من القول) عن التفاوت البعيد بين الباحثين فى وجهة النظر وميزان التقدير. فمنهم من يكاد يتقبل إليوت كله. ومنهم من يكاد يرفضه كله. وفيما بين هؤلاء وأولئك ، طائفة تقبل منه أشياء وترفض أشياء. وفى الجمع بين هذه الكتابات - على اختلاف توجهاتها - دعوة ضمنية بل صريحة ، إلى القارئ لإعمال الفكر والموازنة بين مختلف الآراء.

وصنفت هذه الكتابات تحت أربعة عنوانات: بيوجرافيا، مقالات كاملة وشذرات قصيرة، أوابد، ببليوجرافيا.

وقد نشرت بعض هذه الدراسات فى الدوريات والصحف الآتية:

مجلة «الأدب» (فبراير ١٩٦٤ / مارس ١٩٦٤ / فبراير ١٩٦٥ / مارس ١٩٦٥ / فبراير ١٩٦٦).

مجلة «المجلة» (سبتمبر ١٩٦٣ / فبراير ١٩٦٥).

مجلة «الشعر» (أكتوبر ١٩٧٧).

مجلة «القاهرة» (٢٦ نوفمبر ١٩٨٥).

جريدة «المساء» (ضاع منى تاريخها).

وأود أن أشكر محررى هذه المجلات: المرحوم الأستاذ **أمين الخولى** (ودينى له لا ينقضى إذ كانت مجلته «الأدب» أول ساحة تدريب لقلمى)، المرحوم الأستاذ **يحيى حقى**،

الدكتور **عبد القادر القط**، الأستاذ **عبد الرحمن فهمي**. ولا أذكر الآن من كان رئيس تحرير «المساء»، ولا من كان محررها الأدبي، وقتها، فلهما مني الشكر على أي حال.

التزمت في ترجمة هذه المقالات بالدقة التي تكاد تشفي على حد الحرفية، ولكني عمدت في بعض المواضع إلى إضافة أو حذف عبارات قليلة، إيضاحًا للمعنى. ووضعت لبعض المقالات عنوانات من عندي (مثل «ثلاث قصائد» و«أربع قصائد» و«اثنتا عشرة قصيدة» ؛ وكلها تعليقات على عمل إليوت من أقلام جورج وليامسون، وجروفر سميث، وب. سذام، بهذا الترتيب). وزودت المقالات بترجمتي للقصائد موضع النقاش، تمكينًا للقارئ من متابعة ما يقوله الناقد، خاصة وأن عدداً من هؤلاء النقاد ينتمون إلى مدرسة «النقد الجديد» التي تسلط أشعة.قراءة تفصيلية نافذة على كل بيت، بل على كل جملة، بل على كل مفردة، بل على كل علامة ترقيم.

ينبغي لهذا الكتاب أن يقرأ جنبًا إلى جنب مع ثلاثة كتب لي سابقة: «قصائد ت.س. إليوت» (دار مطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية ١٩٩٦) «شذرات شعرية ومسرحية لإليوت» (دار ومطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية ١٩٩٨) «المختار من نقد ت.س. إليوت» (المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ثلاثة أجزاء ٢٠٠٠). ليس هذا الكتاب الجديد هدفًا في حد ذاته ، وإنما يراد به أن يكون عوناً على فهم النصوص وتجلية لغوامضها، وسبيلاً إلى النهوض بمهمة النقد الأزلية: زيادة الفهم والاستمتاع.

ومن الحق أن أختم هذا التصدير بأن أسجل شكري للدكتور **جابر عصفور**، المشرف على **المشروع القومي للترجمة** وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة، الذي أفسح صدره لإصدار هذا الكتاب كما أصدر كتابيّ «المختار من نقد ت.س. إليوت» و«مختارات من النقد الأنجلو- أمريكي الحديث» من قبل، فله جزيل الشكر مني ومن كل قارئ يرى في هذه الإصدارات ما يستحق أن ينفق فيه وقته وجهده ونقوده.

ماهر شفيق فريد

حلمية الزيتون، يناير ٢٠٠١

- ١ -

بيوجرافيا

توماس ستيرنز إليوت (ولد ١٨٨٨)

شاعر وناقد وكاتب مسرحي، ولد في سان لوي بميزوري. تلقى دراسته في أكاديمية سميث، وجامعة هارفارد، والسوربون، وكلية ميرتون بأكسفورد. جاء إلى لندن عام ١٩١٥ واشتغل مدرسًا لفترة قصيرة من الزمن ، ثم اشتغل فيما بعد في بنك لويدز. ظهرت قصيدته «أغنية حب ج. ألفرد بروفروك» في مجلة «شعر» عام ١٩١٥ . تزوج من فيفيين هي وود عام ١٩١٥ . نشر ديوان «بروفروك وملاحظات أخرى» عام ١٩١٧ . اشتغل من ١٩١٧ إلى ١٩١٩ مساعداً لتحرير «ذي إيجويست» مجلة أصحاب مذهب الصورة. أثارت قصيدته «الأرض الخراب» ١٩٢٢ اهتمامًا كبيرًا. وفي ذلك العام أنشأ مجلة خاصة به هي «ذا كرايتيريون» (١٩٢٢ - ١٩٣٩) ودخل كنيسة انجلترا عام ١٩٢٧ . نشر قصيدته «أربعاء الرماد» عام ١٩٣٠ . اشتغل أستاذًا للشعر بجامعة هارفارد في ١٩٣٢ . نشر ديوان «أربع رباعيات» ما بين ١٩٣٥ و١٩٤٢ . مسرحياته التي تلت ، هي: اجتماع شمل الأسرة ١٩٣٩ ، حفلة كوكتيل ١٩٥٠، الموظف الموثوق به ١٩٥٤، رجل الدولة العجوز ١٩٥٨ . تشمل أعماله النقدية: الغابة المقدسة ١٩٢٠، جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣، في الشعر والشعراء ١٩٥٧ . كَتَب للأطفال ديوانًا شعريًا ، عنوانه «كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية» ١٩٣٩ . نال وسام الاستحقاق وجائزة نوبل للأدب عام ١٩٤٨ . تزوج للمرة الثانية عام ١٩٥٩ .

مجموعة القصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥ (لندن ١٩٣٦).

أربع رباعيات (لندن ١٩٤٣).

مقالات مختارة (لندن ١٩٣٢ . طبعة منقحة ١٩٥١).

مقالات مختارة - تحرير جون هيوارد (سلسلة بنجوين ١٩٥٣).

انظر : ا. ألفارين: إليوت وييتس فى «الروح المشكلة» لندن ١٩٥٨ .

ك. بروكس: الشعر الحديث والموروث. لندن ١٩٤٨ .

فنسنت بكلى: الشعر والأخلاق. لندن ١٩٥٩ .

هيلين جاردنر: فن ت.س. إليوت. لندن ١٩٤٩ .

إ.ج.هـ. جرين: ت.س. إليوت وفرنسا. باريس ١٩٥١ .

د.و. هاردنج: مراجعة لديوان «قصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥ » فى مجلة «سكروتنى» - السنة الخامسة ١٩٣٦ .

ف.ر. ليفيز: فى «التعليم والجامعة» لندن ١٩٤٣ .

ف.ر. ليفيز: اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى. طبعة منقحة. لندن ١٩٥٠ .

ف.ر. ليفيز: قامة ت.س. إليوت ناقداً فى مجلة «كومنتارى» ، السنة السادسة والعشرون، نيويورك ١٩٥٨ .

ف.و. ماثيسين: ما حققه ت.س. إليوت (طبعة منقحة حررها ل. باربر) لندن ١٩٥٨ .

د.س. ماكسويل: شعر ت.س. إليوت. لندن ١٩٥٢ .

جروفر سميث: شعر ت.س. إليوت ومسرحياته: دراسة فى المصادر والمعنى. طبعة منقحة. شيكاغو ١٩٦٠ .

ل. أنجر (محرراً): ت.س. إليوت: نقد مختار. نيويورك ١٩٤٨ .

جورج وليامسون: مرشد القارئ إلى ت.س. إليوت. لندن ١٩٥٥ .

إدموند ولسون فى «قلعة اكسل» نيويورك ١٩٣١ .

دائرة المعارف البريطانية

كتاب العام (١٩٤٩)

توماس ستيرنز إليوت (١٨٨٨)

شاعر وناقد بريطاني. ولد في سان لوى في٢٦ ديسمبر ، وتلقى دراسته في جامعات هارفارد وباريس وأكسفورد. في ١٩١٤ استقر في لندن بانجلترا. من ١٩١٧ إلى ١٩١٩ اشتغل بتحرير مجلة «ذى إيجوست». في ١٩٢٢ أنشأ مجلة «ذا كرايتريون» ورأس تحريرها، وهى مجلة فصلية تتناول قضايا الفلسفة والأدب، كما نشر «الأرض الخراب» وهى قصيدة غدت من المؤثرات الكبرى في الشعر المعاصر. وفي ١٩٢٦ ألقى «محاضرات كلارك» بجامعة كامبردج.

نال إليوت الجنسية البريطانية في ١٩٢٧ . وفي العام التالى أعلن تحوله إلى المذهب الأنجلو - كاثوليكي في مقدمة كتابه «من أجل لانسلوت أندروز». انعكست عقيدته الدينية انعكاسا قويًا على قصيدته المسماة «أربعاء الرماد» (١٩٣٠) وعلى أعماله التي تلتها. عاود زيارة الولايات المتحدة الأمريكية في ١٩٣٢ - ١٩٣٣ شاغلاً منصب «أستاذية تشارلز إليوت نورتون» للشعر بجامعة هارفارد. أول مسرحية منظومة له، باستثناء شذرة سماها «سويني في نزاله» (١٩٣٢)، هي «الصخرة» وقد نشرت عام ١٩٣٤ وأتبعها بـ «جريمة قتل في الكاتدرائية» (١٩٣٥) و«اجتماع شمل الأسرة» (١٩٣٩). وفي نوفمبر ١٩٤٨ اختارته الأكاديمية السويدية للأدب لنيل جائزة نوبل في الأدب.

من بين أعماله الرئيسية الأخرى في ميدان الشعر: «مجموعة القصائد ١٩٠٩ -

١٩٣٥» (١٩٣٦)، «كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية» (١٩٣٩)، «أربع رباعيات» (١٩٤٣). وله فى ميدان المقالة: «الغابة المقدسة» (١٩٢٠)، «مقالات مختارة ١٩١٧ – ١٩٣٢» (١٩٣٢)، «جدوى الشعر وجدوى النقد» (١٩٣٣)، «وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤)، «مقالات إليزابيثية» (١٩٣٤)، «مقالات قديمة وحديثة» (١٩٣٦)، «فكرة مجتمع مسيحى» (١٩٣٩)، «ما الأثر الكلاسى» (١٩٤٥)، «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» (١٩٤٨).

هيوكينر

إليوت: جدول بالتواريخ المهمة(*)

– ١٨٨٨ ولد ت.س. إليوت فى سان لوى، ميزورى.

– ١٩٠٦ – ١٩٠٩ طالب جامعى فى هارفارد – اكتشافه الرمزيين ولافورج.

– ١٩٠٩ – ١٩١٠ طالب دراسات عليا فى هارفارد. القصائد الباكرة وتشمل «صورة سيدة» – وبدايات «بروفروك».

– ١٩١٠ – ١٩١١ يدرس فى ألمانيا وفرنسا. إتمام «بروفروك».

– ١٩١١ – ١٩١٤ طالب دراسات عليا فى هارفارد بدأ يعمل على فلسفة فرانسيس هربرت برادلى

– ١٩١٤ – ١٩١٥ دراسته فى ألمانيا تقطعها الحرب. الاستقرار فى أوكسفورد. قصائد هجائية قصيرة. «بروفروك» تنشر فى شيكاغو فى يونيو ١٩١٥ . زواجه من فيفيان هاى – وود فى يوليو ١٩١٥ .

– ١٩١٥ – ١٩١٦ التدريس ومراجعة الكتب فى لندن. إتمام الرسالة عن برادلى.

– ١٩١٧ – ١٩٢٠ موظف فى بنك لويدز. عدة مقالات افتتاحية ومراجعات. كتابة قصائده الفرنسية وقصائد رباعية و«جيرونتيون». نشر ديوان «بروفروك وملاحظات أخرى» فى يونيو ١٩١٧، نشر ديوان «قصائد» فى ١٩٢٠، «الغابة المقدسة» ١٩٢٠ .

– ١٩٢١ – ١٩٢٥ مـــــراسل لندن لمجلة «ذا ديال» (١٩٢١ – ١٩٢٢) والمجلة

(*) عن كتاب «ت.س. إليوت» ، تحرير هيوكينر ، برنتيس هول ، إنجلوود كليفس ، ن ، ج ، ١٩٦٢

الفرنسية الجديدة (١٩٢٢ - ١٩٢٣). رئاسة تحرير «ذا كرايتريون» تبدأ فى أكتوبر ١٩٢٢ - جائزة الديال عن قصيدة «الأرض الخراب» ١٩٢٢ . ديوان «قصائد» ١٩٠٩ - ١٩٢٥ ويشمل «الرجال الجوف». انضم إلى الناشرين فيبر آند جوير ، وفيما بعد صار اسمهم فيبر آند فيبر.

- ١٩٢٦ - ١٩٢٧ : «شذرة من فاتحة»، «شذرة من نزال» ومقالات عن سنيكا.

- ١٩٢٧ - ١٩٣١ : التثبيت فى كنيسة انجلترا واكتساب الجنسية البريطانية فى ١٩٢٧ . قصائد إريل (١٩٢٧ - ١٩٣٠) أربعاء الرماد (١٩٣٠) مقالته عن دانتى ١٩٢٩ . كوريولان (١٩٣١).

- ١٩٣٢ : مقالات مختارة وتشمل أغلبية «الغابة المقدسة».

- ١٩٣٢ - ١٩٣٤ : «جدوى الشعر وجدوى النقد» (١٩٣٣) و«وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤) «الصخرة» ١٩٣٤ .

- ١٩٣٥ - جريمة قتل فى الكاتدرائية. قصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥ وتشمل «بيرنت نورتون».

- ١٩٣٩ - اجتماع شمل الأسرة.

- ١٩٤٠ - ١٩٤٢ - ظهور «إيست كوكر» «ذا دراى سالفيجز» و«ليتل جيدنج» وقد نشرت مع «بيرنت نورتون» تحت عنوان «أربع رباعيات» ١٩٤٣ .

- ١٩٤٧ وفاة زوجة ت.س. إليوت الأولى بعد مرض طويل.

- ١٩٤٨ جائزة نوبل فى الأدب. ملاحظات نحو تعريف الثقافة.

- ١٩٥٠ - حفل الكوكتيل.

- ١٩٥٥ - الموظف الموثوق به.

- ١٩٥٧ - الزواج من فاليرى فلتشر - فى الشعر والشعراء.

- ١٩٥٩ - رجل الدولة العجوز.

معجم تراجم الأدباء الانجليز والأمريكيين

تحرير جون و. كازن / د. براوننج

إليوت (توماس ستيرنز) (الحاصل على وسام الجدارة)

(٢٦ سبتمبر ١٨٨٨ - ٤ يناير ١٩٦٥)

شاعر وناقد. ولد في سان لوي بولاية ميزوري لأسرة مبرزة من بوسطن، كان من بين أفرادها مؤسس جامعة واشنطن. تلقى دراسته في أكاديمية سميث وجامعة هارفارد، حيث كان رئيساً لتحرير مجلة «هارفارد أدفوكيت» من ١٩٠٩ إلى ١٩١٠، ثم مضى إلى جامعة السوربون، وإلى كلية ميرتون بجامعة أكسفورد في ١٩١٤ . اشتغل لفترة من الزمن مدرساً في مدرسة هايجيت ، ثم اشتغل في بنك لويدز. في ١٩١٥ ظهرت أول قصيدة مهمة له «أغنية حب ج. ألفرد بروفروك» في مجلة «شعر». وفي نفس العام تزوج من فيفيين هي وود. في ١٩١٧ نشر ديوان «بروفروك وملاحظات أخرى» ودراسة عن إزرا باوند. من ١٩١٧ إلى ١٩١٩ اشتغل مساعداً لرئيس تحرير مجلة «ذي إيجويست»، الدورية الناطقة بلسان مذهب الصورة. وعندما دخلت الولايات المتحدة الحرب العالمية الأولى حاول أن يلتحق بالبحرية ، ولكنه لم يقبل بها. وتشمل كتبه في هذه الفترة الباكرة من حياته: «قصائد» ١٩١٩، و«الغابة المقدسة» ١٩٢٢ وهو يحوي مجموعة من المقالات النقدية.

وفي ١٩٢٢ ظفرت قصيدته «الأرض الخراب» بجائزة مجلة «ذا ديال» التي يبلغ مقدارها ألفي دولار، وصار مشهوراً. وهذه القصيدة الزاخرة بالإشارات، والغامضة

فى كثير من المواضع، ترمز إلى اشمئزاز جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى وانقشاع الأوهام من عينيه. وبينما رأى فيها بعض النقاد انعكاساً لفوضى العصر، وصفها نقاد آخرون بأنها غير مفهومة، ووصفها أحدهم بأنها «أكبر ألعوبة فى هذا القرن» غير أن تأثيرها فى الأدب الحديث كان عظيماً، وترجمت إلى الفرنسية والألمانية والإسبانية. وفى نفس العام أنشأ إليوت مجلة أسماها «ذا كرايتريون» استمرت فى الصدور لمدة سبعة عشر عاماً. وفى ١٩٢٥ ظهرت مجموعة من قصائده، «قصائد ١٩٠٩ - ١٩٢٥». وفى ١٩٣٢ ظهر له كتاب «مقالات مختارة ١٩١٧ - ١٩٣٢». وفى ١٩٢٦ كان قد تجنس بالجنسية البريطانية، وقام بأول زيارة له إلى أمريكا بعد غيبة ثمانية عشر عامًا، واشتغل أستاذاً للشعر بجامعة هارفارد. تشمل قصائده التى تلت: «أربعاء الرماد» ١٩٣٠، «أربع رباعيات» ١٩٤٣، وديوانًا للأطفال عنوانه «كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية» ١٩٣٩ .

ظهرت مسرحيته الأولى الجادة «سوينى فى نزاله» فى ١٩٣٢، ووصفها بأنها «ميلودراما أرسطوفانية»، ثم أتبعها بمسرحية «الصخرة» ١٩٣٤، ثم بلغ بالمسرحية الشعرية مستوى عاليًا فى «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ١٩٣٥ و«اجتماع شمل الأسرة» ١٩٣٩ . وله ملهاة عنوانها «حفلة كوكتيل» ١٩٤٩ . فى ١٩٤٨ نال جائزة نوبل للأدب، ونال فى نفس العام وسام الجدارة. تشمل أعماله النقدية مقالات عن دريدن، وملتن، وأندرو مارفل، ودانتى. له كتاب منتخبات شعرية عنوانه «مختارات من شعر كبلنج» ١٩٤١ وقد قدم له بمقدمة لامعة. يجسد كتابه «فكرة مجتمع مسيحى» ١٩٤٠ آراءه الدينية. أعلن فى أحد كتبه إنه «أنجلو-كاثوليكى فى الدين، كلاسيكى فى الأدب، ملكى فى السياسة».

كتب بان، لندن ١٩٦٩، ص ٢١٤ - ٢١٥ .

كنيث آلوت

ت.س. إليوت(*)

ولد توماس ستيرنز إليوت عام ١٨٨٨ فى عائلة من عائلات نيو إنجلند بسان لوى، ميزورى، وتلقى دراسته فى هارفارد وكلية مرتون وأكسفورد والسوربون. واستقر فى لندن عام ١٩١٥ وفى ١٩٢٧ أصبح مواطنا من مواطنيها. وبعد أن اشتغل بالتدريس فى مدرسة هايجيت - وكان جون بتجمان طالبًا من طلابها - التحق بالقسم الخارجى فى بنك لويدز بمدينة لندن. وفى ١٩٢٢ أنشأ مجلة الكريتريون وكانت خير مجلة أدبية إنجليزية فى عصرها. وسرعان ما عين مديراً لدار نشر **فيبر آند فيبر** ومازال محتفظاً بهذه الوظيفة حتى الآن.

وفى الكتاب متفاوت المستوى الصادر تحت عنوان «مجموعة مقالات عن ت.س. إليوت» (طبعات الشعر - لندن - ١٩٤٨) مقالتان بالغتا الأهمية فى الترجمة له ، وهما: «البيئة اللندنية الباكرة» بقلم : وندام لويس ، و«ت.س. إليوت ناشراً» بقلم : ف.ف. مورلى. وقد نال إليوت عام ١٩٤٨ وسام الاستحقاق ، وكان حصوله على جائزة نوبل فى الآداب اعترافًا بأثره العظيم فى الأدب المعاصر. ولا يتسع المجال هنا لتعداد ضروب التكريم الأدبى التى نالها ، فهى كثيرة. وحسبنا أن نذكر منها انه نال شهادة الدكتوراه الفخرية من عدة جامعات إنجليزية وأمريكية ، واختير عضو شرف فى كلية

(*) عن «كتاب بنجوين للشعر الحديث» تحرير كنيث آلوت ، بنجوين ، ١٩٥٤ ، ص ٨١ - ٨٣

مودالين بجامعة كامبردج ومحاضراً بجامعة كامبردج (١٩٢٦) والأستاذ الزائر (تشارلز إليوت نورتون) بجامعة هارفارد (١٩٣٢ - ١٩٣٣). وقد أرخ لمؤلفات إليوت. د. جالوب (بيل ١٩٤٧). ولكن القارئ أو الدارس العادى يستطيع أن يجد مراجعة نافعة لما نشر من مؤلفاته فى كتاب «البؤرة الثالثة. ت.س. إليوت - دراسة لكتاباته بأقلام مختلفة».

كان «بروفروك» أول ديوان لإليوت (١٩١٧) ثم تلاه «الأرض الخراب» ١٩٢٢ التى ما طفق أتباع العقيدة الأرثوذكسية التقليدية يصوبون إليها سهام النقد أعواماً طوالا. وديوانه «مجموعة القصائد: ١٩٠٩ - ١٩٣٥» الذى صدر عام ١٩٣٦ يحوى قصائده السالفة الذكر مضافًا إليها «أربعاء الرماد» ومجموعة القصائد الأقصر المكتوبة قبل عام ١٩٣٥ . أما ديوانه «أربع رباعيات» وأولها «بيرنت نورتون» ، فقد ظهر فى «مجموعة القصائد» ثم نشرت الرباعيات الثلاث الباقية منفصلة عام ١٩٤٤ . وله من الأعمال الشعرية الأخرى مسرحيتان ، هما: «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ١٩٣٥ و«اجتماع شمل الأسرة» ١٩٣٩ .

كما أصدر ديوانًا شعريًا للأطفال هو «كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية» ١٩٣٩ . وقد لقيت آخر مسرحيات إليوت «حفل الكوكتيل» ١٩٥٠ و«الموظف الموثوق به» ١٩٥٤ نجاحًا ملحوظًا على خشبة المسرح ، وإن لم يرحب بهذه المسرحيات قراء شعره ترحيبًا كبيراً. هذا وقد أصدرت سلسلة «بنجوين» نسخة نافعة من ديوان إليوت «قصائد مختارة».

وفضلاً عن أن إليوت قد يكون «أقوى قوة شعرية مؤثرة فى عالم اليوم» (سبندر) فإنه ناقد أدبى خطير الشأن. وهو يمثل فى عصرنا ما كان يمثله ماثيو أرنولد فى العصر الفيكتورى (وإن كان إليوت ظالمًا فى تقديره لأرنولد أحيانًا بطبيعة الحال). وقد عدّل إليوت الناقد من نظرة جيل بأكمله إلى «العقلية الشعرية الإنجليزية». وأغلب ما وجه إليه همه فى تذوق الأدب يبدو الآن - مع تصويبات طفيفة - طبيعيًا وحتميًا عند دارس الأدب. وقد جمع أول مجموعة من مقالاته ومراجعاته للكتب فى «الغابة المقدسة» ١٩٢٠ ، ولكن قارئ اليوم يهتم بـ «مقالات مختارة» ١٩٣٢ - وهى تحوى أعماله النقدية حتى ذلك الحين - كما يهتم بما تلاها من الكتب مثل «جدوى الشعر وجدوى النقد» ١٩٣٣ «وراء آلهة غريبة» ١٩٣٤ «ما الأثر الكلاسى؟» ١٩٤٥ . ولقد يذكر المرء أيضًا

كتابيه «فكرة مجتمع مسيحى» ١٩٣٩ و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» ١٩٤٨ ، فإنهما من النقد الاجتماعى المكتوب من وجهة نظر دينية وثقافية. وأحدث مقالاته «الشعر والمسرح» ١٩٥١ و«أصوات الشعر الثلاثة» ١٩٥٣ تعيننا على فهم مسرحياته. هذا وقد كتبت م.س. برادبروك بذكاء عن نقد إليوت الأدبى فى كتاب «البؤرة الثالثة».

جيفرى مور

ت.س. إليوت(*)

إن القارئ الإنجليزى الذى يجد الكثير من الملامح الإنجليزية فى إنتاج ت.س. إليوت ليعجز فى أغلب الأحيان عن تبين الملامح الأمريكية فيه. ولا ريب فى أن جنسية إليوت ذات حظ ضئيل من الأهمية فى معرض تقويم ما أداه للأدب ، ولكن التقويم ليس هو الهدف الوحيد من هذه الملاحظات التمهيدية . وإننى لأرى لزامًا على أن أوضح لماذا أعتبره شاعرًا أمريكيًا.

ولد توماس سترنز إليوت فى سان لوى بميزورى عام ١٨٨٨ من أسرة تنتمى إلى نيوإنجلند وتتميز بمن ظهروا فيها من مديرى الجامعات ورجال الدين . وعلى ذلك فقد وجد ت.س. إليوت خلفيته المنزلية ونشأته جاهزتين محددتين. لكن أباه كان من رجال الأعمال ، وقد أرسله إلى مدرسة فى سان لوى. ولا بد من أن يكون إليوت الصغير قد ألف الحياة واللغة فى هذه المدينة الهائجة من مدن الغرب الأوسط خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين ، مثله فى ذلك مثل أبناء كمبريدج الذين يقدر لهم أن ينحدروا من صلب أبوين ثريين مبرزين فى منشستر ، وهكذا يألفون الحياة اليومية واللهجة المحلية فى بلدتهم. وإنى لأشعر أن هذا قد خلف أثرًا عظيمًا فى تطوره ومعجمه اللغوى. فلقد يخال المرء أنه استشعر منذ عهد الطفولة الصراع بين دنيا سوينى ودنيا بطل «الرباعيات الأربع» بما يلازم هذا الصراع من تبادل للصلح والوساطة.

(*) عن «كتاب بنجوين للشعر الأمريكى الحديث» تحرير جيفرى مور ، بنجوين ، ١٩٥٤ ، ص١٢٨ – ١٣٢

وفى عام ١٩٠٦ – أى عندما كان ت.س. إليوت فى الثامنة عشرة – مضى غرباً إلى هارفارد حيث نال شهادة الماجستير فى الآداب بعد أربع سنوات. وقضى عاماً فى السوربون ، عاد بعده ليكرس ثلاثة أعوام لإعداد رسالة الدكتوراه فى الفلسفة. وفى عام ١٩١٤ أتى إلى انجلترا واشتغل بالتدريس فى مدرسة هايجيت كما عمل فى بنك لويدز ، وتولى تحرير مجلة **«ذاكرايتريون»** ثم التحق فيما بعد بدار نشر «فيبر آند جوير» وتسمى الآن «فيبر آند فيبر» ومازال يشغل منصب مديرها.

ظهرت **«أغنية العاشق ج. ألفرد. بروفروك»** لأول مرة فى مجلة شعر (شيكاغو) وهى القصيدة التى ضمّنها إليوت فيما بعد ديوانه الأول **«بروفروك وملاحظات أخرى»** ١٩١٧ . وقد كتب إليوت هذه القصيدة وهو لا يزال فى هارفارد ، ولعله أن يكون من قبيل المفارقة الصارخة ألا يكون فى مقدور أحد غير هذا الشاعر الأمريكى الشاب أن يؤلف مثل هذا الديوان الأوربى الأفق، هذا الديوان الذى تتميز نغمته بالانعزال المتهكم. ولئن كان جو التفقه الثقافى فى هذا الديوان عالميا إلى الحد الذى يحول دون إقحام جنسية معينة عليه ، فإن مواضع محط النغم فيه أمريكية إلى أقصى حد. وفى وسع أى منصف أن يحكم بنفسه لو استمع إلى أمريكى يقرأ قصيدة «بروفروك» ثم استمع بعد ذلك إلى قراءة انجليزى لها. وتعبيرات القصيدة أمريكية «فنادق الليلة الواحدة الرخيصة»، «المطاعم التى تغطى أرضها النشارة وتقدم أصداف المحار»، «النفايات». وليست الإشارات الأدبية انجليزية إلى الحد الذى قد يتوهمه القارئ. كما أن «الضباب الأصفر» على سبيل المثال لم يكن مجهولا فى سان لوى وشيكاغو. وفى مقدور المرء الرجوع إلى قصيدة كارل ساندبرج ليتحقق مما نقول. بل إن النحو الذى سيق به «الخبز المقدد والشاى» ليذكرنا بأهالى نيو إنجلند أكثر مما يذكرنا بالإنجليز. وفى قصيدة «صورة سيدة» نجد أن الشاب يطالع «أبواب الفكاهة وصفحة الرياضة». ولا يلبث هو وصديقته السيدة أن يلاحظا «كونتيسة انجليزية تظهر على خشبة المسرح». وفى قصيدة «مقدمات» نجد «مصاريع لزجة» لا «مصاريع» ، كما نجد «عمارة فى المدينة» و«خرابات» ، كما أننا نستعرض «العمة هيلين» و«ابنة العم نانسى» وسائر قراء **«البوسطون إيفننج ترانسكريبت»** ونحن نجد وصفاً لزيارة رجل انجليزى لحفلة شاى فى كلية «مستر أبوليناكس» ، كما أن ديوان **«قصائد»** ١٩٢٠ يكشف بالمثل عن منبت صاحبه. ومسرح قصيدة «جيرونتيون» و«بربانك» هو أوربا كما يراها أمريكى، وعندما يقرأ المرء قصيدة «بيضة للطهو» يذكر أن إليوت قال فى ذلك الحين: «إن أكسفورد جميلة جداً ، ولكنى لا أريد أن أموت».

وإني لأود أن أختم عملية المخبر الهاوى هذه بالإشارة إلى ملحوظة قالها إليوت بعد ثلاث سنوات من حصوله على الجنسية البريطانية: «لقد كان أهلى بطبيعة الحال من أبناء الشمال ونيوإنجلند. ولقد عشت خارج أمريكا كلها أعواماً طويلة بطبيعة الحال أيضاً ، ولكن ميزورى والمسيسبى قد خلفا فى من الأثر ما لم يخلفه أى مكان آخر فى العالم». وإن قصيدة «ذا دراى سالفيجز» ثالثة «الرباعيات الأربع» وإن تكن قد نشرت بعد ذلك بأحد عشر عاماً لتجسد تجسيداً مذكوراً تلك الكلمات التى قالها إليوت عام ١٩٣٠ . وتعد هذه القصيدة واحدة من أكثر قصائد إليوت تحريكاً للمشاعر ، وهى بما تستدعيه من ذكرى «الإله الأسمر القوى» و"زمجرة البحر وعواء البحر» تذكرنا تذكيراً حياً بالمسيسبى وساحل مساشوست الصخرى الذى كان إليوت باعتباره ملاحاً ماهراً يعرفه جيدا. وتقع الصخور المسماة «ذا دراى سالفيجز"، «المتوحشون الثلاثة"، على حدود رأس آن ، وعنها نشر إليوت قصيدة فى عام ١٩٣٥ ختمها بقوله:

لكن فلتترك هذه الأرض فى نهاية الأمر،

لتتركها لصاحبها الأصلى: ذلك النورس الصلب

قد انتهت المحاورة.

أفترانى أكون مخطئًا إذا ما خلْتُ أن مستر إليوت هنا يسترجع ذكرى المساجلة التى لا بد وأن تكون قامت فى داخله «ولعلها كانت لا تزال قائمة آنذاك» بشأن قراره الاستقرار فى انجلترا؟ ألا يقول هنا إن فنه وحساسيته لا يلائمان القارة الأمريكية الصلبة «فلتترك هذه الأرض» لأن أمريكا إنما تلائم من هم أغلظ صيحة كالنورس.

وقد حسم إليوت الأمر بانتمائه إلى أوربا «قد انتهت المحاورة». وسواء كان افتراضى هذا صائبًا أو لم يكن ، فقد «ترك» مستر إليوت أمريكا فعلاً مما أثار فى تلك القارة شيئا من الضغينة والأسف. ولئن كان استهجان المتطرفين فى الوطنية لتصرف إليوت أمراً غير ذى بال ، فإن ما أثاره هذا التصرف من أسف أجدر باستثارة اهتمامنا. إن كثيراً من الأمريكيين – مهما يكن من رحابة صدرهم وإعجابهم ببريطانيا – قد تولاهم الأسف حين هجر إليوت الولايات المتحدة ، وقالوا إن قدوته ومعاييره وإصراره على أهمية التقاليد كانت بحيث تعين الولايات المتحدة فى تقدمها الثقافى إلى غير حد.

ولما كانت ملحوظتهم هذه اجتماعية أكثر منها جمالية ، فإنها لن تعنينى هنا. وأما النتائج الفنية التى تترتب على نفى الإنسان لذاته من وطنه الأصلى ، فذاك ما أَدَعُهُ للقارئ يقضى فيه بما يشاء. فالقول بأن مثل هذا التصرف يحرم الفنان من تلك الجذور التى تبدو ضرورية للفن العظيم حقًا هو قول لا يعدو أن يكون من قبيل الرجم بالظنون. ولكن من المؤكد أنه لا بد وأن يكون موضعًا للتفكير الملح من جانب الفنان نفسه. وإذا كان مستر ر.ب. بلاكمور يعد واحداً من أكثر النقاد الأمريكيين جدية ، وأقلهم جنوحًا إلى الاهتمام بمسألة الجنسية هذه ، فإنه يرى أن مستر إليوت إنما كان يفكر فى هذا الموضوع فى أحدث قصائده «ليتل جيدنج» وذلك حيث يشير إلى «الروح الجوابة التى لا تعرف السكون». ومن الواضح أن لهذه الكلمات أكثر من معنى ، ولكن مستر بلاكمور- على أحد هذه المستويات ، يقول: «ها نحن أولاء نجد هنا الأمريكى المتغرب. الإنسان الذى اجتثت جذوره من مكان معين، الغريب الذى يتخذ لنفسه مأوى، المتجول الذى يغدو حاجًا». ونحن نجد أن سير هربرت ريد حين يتتبع فى الشعر مسار الإخلاص، يضع مستر إليوت فى نهاية هذا المسار.

ولقد ترجم مستر إليوت صفة «الإخلاص» هذه - وهى من الصفات المخلصة ومن أكثر الخلال الأمريكية جاذبية - إلى تكنيكه الشعرى فى شعره ومسرحياته معًا. إن إليوت - بالاشتراك مع بيتس وباوند - من أعظم أساتذة الكلمة فى هذا القرن.

وإن الخاصة البصرية لشعر إليوت هى آخر نقطة مهمة من بين النقاط الكثيرة التى تستدعى التعليق والتى ينبغى أن تذكر هنا. وهذه الخاصة البصرية تنتمى إلى التقاليد الأوربية أكثر مما تنتمى إلى التقاليد الانجليزية. فلقد سعى إليوت إلى أن يجعل شعره «من الشفافية إلى الحد الذى نجد معه أننا حين نقرأه نعى ما تومئ إليه الكلمات لا القصيدة نفسها». وقد يجازف المرء بالذهاب إلى أن مثل هذا القول لا ينبع من ميل مزاجى لدى إليوت فحسب ، ولكنه ينبع بالمثل من تعاليم باوند ورفاقه من التصويريين. ولقد أثنى إليوت فى كتاباته النقدية أيضًا على جلاء دانتى ، أكثر مما أثنى على كمدة شكسبير. وتذكرنا هذه الحقيقة بما أثر عن إليوت من أن الشعراء ينبغى أن يستمدوا نظرياتهم النقدية من تجاربهم قبل أن يستمدوها من أى مصدر آخر.

ولما كان إنتاج إليوت معروفًا أكثر من أى شاعر آخر ، فإننى لا أجد داعيًا لأن أطنب - من الناحية الشكلية - فى تعداد كل كتبه الشعرية والنقدية ومسرحياته. ومهما

يكن من أمر ، فإنى لأخص بالذكر إلى جانب ما سبق لى ذكره ديوانه «مجموعة القصائد: ١٩١٩ - ١٩٣٥» (١٩٣٦) وهو يحوى أغلب قصائده الأولى. وله أيضًا «أربعاء الرماد»، «بيرنت نورتون» كما أن «الرباعيات الأربع» ١٩٤٤ هى الطبعة التى تجمع شمل «بيرنت نورتون» «إيست كوكر» «ذادراى سالفيجز»، «ليتل جيدنج». لإليوت أيضا «مقالات مختارة» ١٩٣٢ «جدوى الشعر وجدوى النقد» ١٩٣٣ ، وله من المسرحيات «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ١٩٣٥ «حفل الكوكتيل» ١٩٥٠ .

وما زال كتاب ف. ماثيسين «ما حققه ت.س. إليوت» - وهو أول كتاب يدرس إليوت - من خير الكتب فى هذا الصدد. وقد نشر عام ١٩٣٥ ، وراجعه صاحبه فى ١٩٤٨، وإلا فأفيد الكتب هى «ت.س. إليوت: مجموعة مقالات» وقد حرره تام بى موتو (١٩٤٨). وكتاب «البؤرة الثالثة: ت.س. إليوت دراسة لكتاباته بأقلام مختلفة» وقد حرره ب. راجان (١٩٤٨). ويحوى هذا الكتاب قائمة بما نشر من إنتاج إليوت.

هيوروس ويليامسون

الأرض الخراب(*)

العنوان والمغزى:

«لم أستوح العنوان فحسب ، وإنما الخطة أيضًا وقدرًا كبيرًا من الرمزية العارضة فى القصيدة ، من كتاب المس جيسى.ل. وستون عن أسطورة الكأس «من الطقس إلى الرومانس» (كامبردج). وإنه لمن المؤكد - ما دمت مدينًا إلى هذا الحد الكبير - أن كتاب المس وستون سيُنير صعوبات القصيدة خيرًا مما تستطيع ملاحظاتى أن تفعل. وإنى لأزكى هذا الكتاب (بغض النظر عن قيمته العظمى فى حد ذاته) لكل من يرى فى مثل هذا الشرح ما يستحق عناء المشقة". هذا ما يقوله إليوت فى ملاحظاته التمهيدية. ومن المؤكد أن قراءة الكتاب خليقة أن تجلو كثيرًا من النقاط المهمة ، ولكن لما لم يكن من اليسير على كل قارئ أن يجد الكتاب (فقد نفد فى الوقت الحاضر لسوء الحظ) فإن إيجاز القضية قد لا يكون مما يخرج بنا عن دائرة الموضوع.

لقد كشفت مس وستون عن أن الحكاية الرومانسية الشهيرة عن طلب الكأس ، تضرب بجذورها فى أكثر مراسيم الحضارة بدائية: مراسيم الخصب. ولقد ابتدع أسلافنا الآريون هذه المراسيم فى عصر من عصور «السحر الانجذابى» (وما يوازى أسطورة الكأس نجده فى ترانيم «الريج فيدا» وعلينا تتبع هذه المراسيم فى طقوس تموز وأدونيس ، والأديان الغامضة للإمبراطورية الرومانية ، وقد عاودت الظهور - مضافًا إليها تعديلات المسيحية - فى أغانى التروبادور فى أوربا القرن الثانى عشر. وقد اعتمدت الحكايات الرومانسية الشهيرة كحكاية مالورى على تلك المصادر دون تثبت

(*) عن كتاب «شعرت . س . إليوت» لهيوروس ويليامسون .

فى كل الحالات من طبيعة المادة التى تعالجها ، حتى انقضى عصر الفروسية فاختفت باختفائه. على أن الشعراء والموسيقيين والرسامين أعادوا اكتشافها فجأة وذلك فى قرن الثورة الصناعية.

وما لبثت عبقرية تنيسون ومعاصريه وجماعة ما قبل روفاييل أن أعادتها إلى الأذهان مرة أخرى. على أن القصص ما لبثت أن فقدت مغزاها تمامًا فى ذلك الحين بل ولم يستطع أحد تفهم تطورها من الطقس إلى الرومانس.

وسواء ارتضينا هذا التفسير بكل تفاصيله أو لم نرتضه ، فإنه لينبغى تطبيق صحته على القصيدة ؛ لأن هذا هو ما فعله إليوت وهو دون غيره ما يضفى المعنى على كثير من الإشارات إلى الهند وفينيقيا واليونان وروما. ولب الأسطورة (وإن كانت التفاصيل تتباين بتباين النسخ المختلفة) هو الطريقة التى أنقذ بها الفارس الباحث الأرض الخراب. ذلك أن كبر سن حاكمها الذى يعرف بالملك الصياد وضعف إرادته يجلبان على الأرض ذاتها أوخم العواقب ، فهى تموت تحت وطأة الجدب المتطاول الذى قضى على كل حياة وزرع ، وعلى البطل أن يرد إلى الملك شبابه وصحته. فإن مثل هذا التحول من طريق رد الفعل الانجذابى إلى مملكته هو الخليق بأن «يطلق سراح المياه» ويرد الخصب إلى البلاد. وفى سبيل ذلك يتعين على الفارس الطاهر أن يمتطى جواده إلى الهيكل المحفوف بالمخاطر ، حيث يلتمس الرمح والكأس وهما الرمزان الأساسيان لمبدأى الذكورة والأنوثة فى الحياة. وإخفاقه فى التماسهما يعنى استمرار الجدب والكارثة على حين يعنى نجاحه خلاص الملك والأرض.

دفن الموتى:

إن أقسى عذاب فى أرض خراب إنما يكون عند تجدد الحياة ، حينما لا يستطيع المرء أن يرى الربيع إلا فى الذاكرة وقد حف الجدب بالأرض. ولذلك تبدأ القصيدة بأن «أبريل أقسى الشهور فهو ينبت الزنابق من الأرض الميتة، ويمزج الذكرى بالرغبة، ويجعل الجذور الخاملة تنبض بأمطار الربيع.

لقد أدفأنا الشتاء، وكسا الأرض بثلوج النسيان، وخلف الدرنات اليابسة تقوت حياة صغيرة».

وفى الجملة التالية نرى أنفسنا فى وسط أوربا بين جمع من الكسالى الثرثارين الذين لا وطن لهم ، ويكشف خراب العصر عن نفسه فى شذرات قليلة من حديث مفكك الأوصال.

وكلا الأمرين موجود فى قطعة بلاغية جميلة تعرض كبر السن والوهن ، لا من طريق الإشارة إلى الملك الصياد ، وإنما من طريق الإشارة إلى الجزء الختامى الجميل من سفر الجامعة بما يحويه من وصف للأيام «وأيضاً يخافون من العالى وفى الطريق أهوال واللوز يزهر والشهوة تبطل». ولا يلبث الجو الذى يخلقه تقديم العهد القديم أن يتدعم بذكرى الوقت الذى جاء فى النبوءات حين «سيغدو الإنسان كمثل ظل صخرة عظيمة فى أرض متعبة». ولقب «ابن الإنسان» المرتبطُ حتمًا بابن الإنسان المصلوب ، إنما يكشف عن الصلة بين المسيح وإله الزرع المذبوح ، وهى الصلة التى ستغدو أشد وضوحا فيما بعد:

«ترى ما عسى هذه الجذور المتقبضة أن تكون، وأى الأغصان يمكن أن ينمو من بين هذه الأنقاض الحجرية؟ يا ابن الإنسان ليس فى مقدورك أن تعرف ولا أن تحدس، أنت لا تعرف غير كومة من الصور المكسورة، والشمس تسفعها.

إن الشجرة الميتة لا تعطى ظلا، والجندب لا يجلب الراحة، والحجر اليابس لا يبعث خرير الماء.

إن الظل الوحيد يوجد تحت هذه الصخرة الحمراء (هلم تحت ظل هذه الصخرة الحمراء) ولأرينك شيئًا يباين ظلك الذى يخطو وراءك فى الصباح، أو ظلك الذى يرتفع إلى لقياك فى المساء. سأريك الخوف فى قبضة من التراب».

وعلى حين غرة يتغير المفتاح ذلك أن أربعة أبيات من أغنية الصبى الملاح فى فاتحة «تريستان وأيزولد» لفاجنر إذ تحمل السفينة العاشقين إلى أيرلندا – تعيد إلينا أسطورة أخرى من الحكايات الرومانسية ، وإن كانت روحها تختلف كثيراً عن قصة الكأس. إنها أسطورة نجد فيها شهوة محرمة تجلب الموت والخيانة فى ركابها ، ولكننا نجد تريستان ولما يتذوق شراب الحب وقد مكث واقفاً يحدق عن بعد إذ لم يقطع الأمل نهائيًا.

وليس لنا أن ننسى النهاية على أية حال. ولا تلبث جملة أخرى بعد ثمانية أبيات أن تبرز إلى أذهاننا ، وهى فى هذه المرة من الفصل الأخير . وفيه نرى تريستان

يستوفى أنفاسه وقد غدا الآن بعيداً عن أيرلندا بعد أن نقض عهده وحطمته العاطفة ، يتساءل عبثًا عما إذا كانت سفينة أيزولد تلوح فى الأفق ليتلقى الإجابة «يباب وفارغ هو البحر». وفيما بين هذين المقتطفين ترد ملاحظة شخصية أو ذكرى أو اعتراف بأن «الشهوة تبطل»: «قد أهديتنى السنابل البرية، لأول مرة منذ عام، وقد أطلقوا على اسم فتاة السنابل البرية وعلى الرغم من ذلك ، فعندما تأخرنا فى العودة من حديقة السنابل البرية، وقد امتلأ ما بين ذراعيك بها، وابتل شعرك، لم يعد فى مقدورى الكلام، فخفضت عينى، لم أكن بالحى ولا بالميت، ولم أكن أدرك شيئًا، فقد كنت أنظر فى قلب الضوء، السكون».

وترتبط هذه الذكرى بذكريات الطفولة فى المحادثة السابقة فى الهوفجارتن ، كما أن الحلقة الواصلة بينهما إنما توجد فى قصيدة إليوت الفرنسية «فى المطعم» ، وفيها يثرثر النادل العجوز بمشهد غرامى صبيانى وضحك وهدية من زهور الحقل تحت وابل المطر ، وهى أيضا الذكرى الرمزية التى تعاود قصائد إليوت الأولى لا سيما «الفتاة التى تبكى» و«صورة سيدة». على أن «فى المطعم» على أية حال هى المفتاح الحقيقى ، وذلك لأن صلتها بـ «الأرض الخراب» صلة لا تخطئها العين. فهى ماثلة فى أن آخر سبعة أبيات منها قد ترجمت ولوئمت لتشكل الجزء الرابع من هذه القصيدة.

وإن رمزية السنابل البرية – زهور الربيع المرتبطة كالزنبق بالإله المذبوح – لتدعم مغزى البحر: المصدر الذى انبثقت منه كل مظاهر الحياة. وإن صدى الماء فى القطعة كلها لدرامى إلى أقصى حد بعد البؤس الجاف والخوف فى الجزء السابق.

وقليلة هى الأمثلة التى ترينا عبقرية إليوت فى إيراد المقتطفات بأكثر مما يرينا إياها هذا البيت الفرد الذى ينعى يباب البحر ذاته. والأبيات السبعة عشر التالية تصف مدام سوزوستريس وهى عرافة عصرية تستقرئ الطالع من طريق مجموعة من «أوراق التاروت». وأول آثار هذه الأوراق وأسرعها إنما يتمثل فى تأكيد الفراغ العقيم الذى تحياه الطبقة المتحذلقة ، وقد سبق لنا الالتقاء بها تثرثر فى ميونيخ. يذكرنا بذلك أن شخصية تيرزياس الجليلة قد انحدرت إلى درك سوزوستريس الدائمة الشمشمة والتى «عرفت بأنها أحكم نساء أوروبا» وبقولها «شكراً . سألتك لئن رأيت عزيزتى مسز اكتيون إلا ما قلت لها لأحملن إليها خريطة النجوم بنفسى.

على المرء أن يكون حذراً غاية الحذر هذه الأيام». على أنه مهما يكن من تمثيلها على نحو ما دور «مراقب الحدث» فإنها تقدم رغم ذلك بعض «شخوص الدراما»:

شخوص مجموعة «أوراق التاروت» التى يحتمل أن يكون الشاعر قد اختارها وابتدعها لتلائم مرماه.

وهنالك البحار الفينيقى الغريق الذى أتى به إليوت من قصيدة «فى المطعم» والذى يربط اقتباسٌ من مسرحية «العاصفة» بينه وبين فردناند أمير نابلى ، ويغدو من ناحية أخرى «مستر أيوجينديز تاجر أزمير غير الحليق وقد امتلأ جيبه بالزبيب البناتى» . وهنالك «بلادونا سيدة الصخور سيدة المواقف» ، فهى المرأة التى تمثل كل النساء والتى يكفى لقبها للدلالة على طبيعتها. وهناك حامل الثلاث هراوات ، وهو الذى يرتبط «بالملك الصياد نفسه على نحو اعتسافى» – وهنالك العجلة: الدورة الأبدية. ولكن المشنوق ليس هنا فى الوقت الحاضر وهو المشنوق الذى يرمز لكل من الإله المذبوح والشبح المرتدى قلنسوة فى الطريق إلى عمواس ، فى الجزء الأخير من القصيدة. فليس ثمة فداء ، وإنما مزيد من علائم العقم والقنوط: قنوط «خذ حذرك من الموت غرقًا» فى حين أن الماء واهب الحياة ، وعقم «جموع من الناس يدورون فى حلقة» الدهماء الذين لا يفتأون يعاودون الظهور وكأنهم لون من جوقة رقصة الموت. ثم نرى الآن جمع العمال الإنجليز بليدى الإحساس يتدفق على جسر لندن ، وها هى ذى الطبقة الروسية العاملة تنظم صفوفها وتتوعد. إنها «العشائر التى لا نهاية لها» تترقب فى نهم انهيار الحضارة الغربية. وها هى ذى «الوجوه التى ترفض عرقًا» بعد خيانة جثيسمانى الكبرى و«الوجوه الحمراء العابسة» لسكان الأرض الخراب الذين «يكشرون عن أنيابهم ساخرين عند أبواب البيوت المشيدة من الطين المشدوخ». فها هنا على الأقل تغير يسهل علينا أن ندرك رسوخ قدمه ، إذ أن الدهماء لا يتغيرون قط.

وإن استخدام مجموعة أوراق التاروت لم يأت اعتباطًا. فأصل هذه الأوراق عند أجداد لاعبى الورق فى وقتنا الحاضر ليس معروفًا على وجه اليقين ، ولكن مس وستون تقول: «والأمر المؤكد هو أن النور ما زالوا يستخدمون هذه الأوراق حتى اليوم فى أغراض الكهانة. يعادل ذلك فى اليقين ، ويدنو أكثر من موضوعنا أن هذه الأوراق تشكل سبيلا آخر قد أتانا من طريقه المعنى الكامنُ فى طلب الكأس ، أو هى مستودع آخر لأسرار الطقوس القديمة. ذلك أن ما يعادل الكوبة والدينارى والبسطونى والسباتى يتمثل فى الكأس والرمح والسيف والصحفة. وفى هذا وحده من الدلالة ما فيه ، أو كما يقول مستر و.ب. ييتس: «لم يحدث قط أن فقد السيف والرمح والصحفة والكأس ما لها

من مغزى صوفى». فهذه الأشياء موجودة فى تقويم من تقاويم الأسرة الرابعة والعشرين فى مصر (ويظن أن لها صلة بالارتفاع والانخفاض الموسمى لمياه النيل). ويمكننا تتبع أسماء بعض الشخوص فى أحد المصادر السنسكريتية. بل إن التاروت قد وجدت فى الصين على نُصُب (يبتنى عادة تذكاراً لانحسار مياه الطوفان). وأمثال هاتيك الارتباطات يضفى قوة كافية على البيت الذى يشير إلى «مجموعة شريرة من ورق اللعب».

ونحن الآن فى لندن:

«أيتها المدينة الوهمية تحت الضباب الأسمر فى فجر شتوى: قد تدفق جمع من الناس على جسر لندن ، جمع كثير. ما كنت أحسب الموت قد حصد هؤلاء الناس جميعاً. شرعوا يزفرون ويرسلون التنهدات قصيرة قليلة وثبت كل منهم عينيه على قدميه.

اعتلى هذا الجمع التل ثم انحدر إلى شارع الملك وليم حيث أوقفت كنيسة القديس مارى وولنوث عقرب الساعات على الدقة التاسعة الأخيرة باعثة صوتًا ميتًا».

وإن القوة الوصفية الكامنة فى هذه الفقرة – بغض النظر عن متضمناتها – لتروعنا إلى حد كبير. فالأرض الخراب تمد حدودها لتحتوى عاصمة الحضارة ، وإن كان التيار الخفى فى القصيدة يربطها بمدينتين أخريين: بمدينة بودلير:

«أيتها المدينة الحاشدة، أيتها المدينة التى تملؤها الأحلام، حيث يقبض الشبح على المار فى وضح النهار».

وبجحيم دانتى: «ما كنت أحسب الموت قد حصد هؤلاء الناس جميعًا».

فدانتى يقول هذا فور دخوله من بوابة الجحيم ورؤيته الجمع الكبير من الأرواح التى تندفع فى اضطراب حول راية مرفرفة. وهذه الأرواح – كما يقول له فرجيل – أرواح من «عاشوا بلا خير ولا شر ومن لم يفعلوا شيئًا فى قوة ولم يؤمنوا بغير أنفسهم». فالموت ذاته يرفضهم وقد قضى عليهم أن يظلوا إلى الأبد فى حركتهم المحمومة التى يعوزها الهدف: «إن حياتهم العمياء تمضى على نحو من التفاهة التى يحسدون معها كل أنصبة سواهم. وكلا الأمرين: الرحمة والعدالة يكن لهم الزراية» ذلك أن «السماء قد أبقتهم فى معزل لئلا يتطرق الفساد إلى جمالها ، وإذا كانت أعماق سقر تتلقاهم فذلك لأن للشرير شيئًا من السلطان عليهم». ولعله لم يسبق قط لكاتب أن صور الغوغاء بمثل هذه الدقة.

وتتكرر هذه الرؤيا مرة أخرى فى كتابات إليوت عندما يقول فى مقالة نقدية: «ما دمنا بشراً ، فأفعالنا إما أن تكون خيراً أو شراً. وما دمنا نفعل الخير والشر فنحن بشر. ولَخَيْرٌ – إذا استخدمنا لغة المفارقة – أن تُفْعل شرا من ألا نفعل شيئًا. فنحن على الأقل نحقق وجودنا بالشر. من الحق أن يقال إن مجد الإنسان يكمن فى قدرته على الخلاص ، ومن الحق قياساً على ذلك أن يقال أيضاً إن مجده يكمن فى قدرته على نيل اللعنة. ولعل أسوأ ما يمكن أن يقال عن غالبية آثمينا – من رجال السياسة حتى اللصوص – إنهم ليسوا بشراً بما يكفى لاستحقاق اللعنة».

ومرة أخرى تحدد الفكرة عينها ، وطريق دانتى عينه قصيدة إليوت التالية «الرجال الجوف» – فليس هلاك لاودكية بأقل الأحداث ترويعًا فى الأرض اليباب: «ما كنت أحسب الموت قد حصد هؤلاء الناس جميعًا» وفى البيت التالى: «شرعوا يزفرون ويرسلون التنهدات قصيرة قليلة». وهكذا نتتبع دانتى فى الليمبو ، حيث الأرواح التى تئن وتتوق إلى الرب ولكن الوفاة عاجلتها قبل رؤية المسيح والتى عاشت فى أرض خراب قبل «إطلاق سراح المياه» والتى لم تعرف بعثًا ، فهى تحيا الآن «فى توق لا أمل به». وإن كنيسة القديس مارى وولنوث التى «أوقفت عقرب الساعات» إنما ترتبط بالهيكل المحفوف بالمخاطر (وذلك من طريق تكرار تلك العبارة فى الجزء الأخير من القصيدة) . كما أن التهديد الذى تنطوى عليه عبارة «على الدقة التاسعة الأخيرة باعثة صوتًا ميتًا» (وهى ملاحظة شخصية بحتة) إنما يوحى بجو الهذيان الذى تنص المأثورات على أنه يكتنف مطمح الرجاء. ومنذ هذه اللحظة تعانى «المدينة الوهمية» التضارب المحموم فى كابوس ليلى ، وذلك فى الأبيات الفكاهية التى ينتهى بها الجزء الأول من القصيدة: «وهنالك لقيت رجلا كنت أعرفه فاستوقفته صائحًا: ستيتسون! يا من كنت معى على السفائن فى ميلاى! أترى جثة العام الماضى التى فى حديقتك زرعتها بدأت تؤتى ثمارها؟ أتراها تينع فى هذا العام؟ أم ترى الصقيع المباغت أقلق مرقدها؟ أواه! ابق الكلبَ بعيداً إنه صديق البشر وإلا نبش الجثة بمخالبه مرة أخرى.

أهذا أنت! أيها القارئ المنافق أى شبيهى أى أخى!». إن تفسير الأحلام أمر عسير ومحفوف بالمخاطر فى الوقت ذاته وإنه ليتعذر من الناحية العملية «تحليل» هذه الفقرة. من الحق أن خاتمتى الجزءين الثالث والخامس من القصيدة متشابهتان من بعض النواحى ، وذلك من حيث تركيزهما وغناهما بالتداعيات . على أنه بينما يستدعى

استخدام العبارات البسيطة فى الجزء الثالث مشاهد خلفية شاسعة (مثلما قد يوحى لحن واحد بسيمفونية كاملة) ، وأنه بينما يلعب حشد الاقتباسات فى الجزء الخامس دور لون من «التقفيلة» للقصيدة ، فإننا نجد فى هذا الجزء الأول كل ألوان التضارب التى تتوافر فى رابسوديا ثائرة. وعلى ذلك فكل ما يمكن لنا أن نلاحظه إنما يتمثل فى وجود «خيوط» معينة ترتبط بسائر القصيدة. وأهم الإشارات هنا هى الإشارة إلى العنوان «دفن الموتى». فنحن نجد فى بعض نسخ قصة الكأس أن موت أحد الملوك أو الفرسان هو السبب فى كارثة الملك الصياد وأرضه ، بينما نجد فى الأساطير والألغاز أن ذبح الإله ودفنه هما بطبيعة الحال التمهيد الضرورى للبعث. فالأيام التى ينعدم فيها الأمل هى تلك التى تقع بين الجمعة الحزينة وعيد الفصح.

وفى ميلاى – وهى موقعة بحرية أسفرت عن هزيمة القرطاجنيين – نجد ثانى هذه الإشارات إلى الفينيقيين أو إلى مدينتهم قرطاجنة ، وهى التى لا تفتأ تعاود الظهور بشكل أو بآخر إلى أن يلقى فيلباس البحار الفينيقى حتفه غرقا. ويبدو للوهلة الأولى أنه من العسير إدراك ما إذا كان من الملائم تقديم الفينيقيين هنا إلا إذا اعتبرناهم حضارة أخرى تضاف إلى صورة العالم المجملة.

أما حين نتحقق من أن عبادة أدونيس قد نشأت أصلا فى فينيقيا ، وأن أول تموز (وريث آلهة الزرع الآرية) سومرى بابلى قد دخل الأرض الخراب فى شخص أدونيس ، فإن قرطاجنة تكتسب عند ذلك أهمية جديدة. «الكلب بعيدا.

إنه صديق البشر وإلا نبش الجثة بمخالبه مرة أخرى».

ويحيلنا إليوت إلى مصدر الإلماعة وهى المرثية فى مسرحية وبستر «الشيطانة البيضاء».

على أن أغنية وبستر ليست هى وحدها كل ما نهتم له. فهناك أيضًا تعليق تشارلز لام عليها: «لم يسبق لى أن رأيت لهذه المرثية مثيلا ، اللهم إلا تلك الأنشودة التى تذكرنى بالأب الغريق فى «العاصفة». فكما أن هذه مائية عن الماء ، فتلك أرضية عن الأرض».

و«الكلب» هنا ، هو بطبيعة الحال كلب الجبار أو نجم الشعرى اليمانية الذى كان المصريون يعدونه رسول فيضانات النيل الجالبة للخصب ، إذ كان بزوغه الذى ينبئ بارتفاع المياه علامةً على بدء السنة المصرية الجديدة ، وعيد إيزيس التى يقال إن

دمـوعـهـا زادت النهـر إذ راحت تنعى أوزيريس زوجـهـا الذبيح (وهو يعـادل أدونـيس الفينيقى الأغريقى).

ولا يلبث هذا القسم أن ينتهى نهاية مسرحية ببيت من بودلير ، يرتد - دون تمهيد - إلى القارئ المطمئن إلى ابتعاده عن الموضوع كله ؛ ليذكره بأنه هو أيضا ينتمى إلى الحماقة والخطيئة والبذاءة التى تسود عالمًا هو أرض خراب.

مباراة شطرنج:

إذا استثنينا المقطوعة القصيرة «فيلباس الفينيقى» فسنجد أن الجـزء الثانى من القصـيدة هو أقربها إلى الأفهام ، فوحدة الفكر واضحة فيه وكذلك التناظر فى الشكل. والفُقَر القصصية والحوار والانتقال من البذخ إلى القذارة ، لا تمثل أية مشاق. وبالمثل فإن المقابلة الحتمية بينهما لا تحجب تشابههما.

فحتى لو لم يكن القارئ على علم بأن النساء العديدات إنما هن امرأة واحدة ، ففى مقدوره أن يحس بالمطابقة بين امرأة القصر التى يتمثل بذخها: «فى قوارير العاج والزجاج الملون الذى فضت سداداته كمنت عطورها الصناعية الغربية ما بين أدهنة ومساحيق وسوائل ، فأثارت الحواس وبلبلتها وأغرقتها فى العطور» وبين امرأة الحان التى تسترجع ذكرياتها فى ابتهاج: «ومهما يكن من أمر فقد عاد إلى بيته ألبرت فى ذاك الأحد، وكان على المائدة قديد ساخن.

دَعَوْنى إلى أن أشاطرهم طعام العشاء وأن أنعم بمذاقه ساخنًا». ونحن نجد أن هذا القسم أيضًا من الناحية الفنية مستقل بذاته على نحو ما فهو يقدم لنا تصويرًا رائعًا لرقعة الشعر الحديث على وجه العموم ، وشعر إليوت على وجه الخصوص. ذلك أن الجزء الأول ينازل الرومانسيين على أرضهم (وقد أوضح روبرت جريفز ولورا رايدنج فى «دراسة مسحية للشعر الحديث» مدى الشحوب الذى تبدو عليه قطعة من كيتس إذا قورنت بإليوت). فالجزء الثانى يعرض محاولات ما قبل الحرب من أجل «الواقعية» عوضا عن التكلف الشعرى البالى. ولو نحينا هذا الالتحام جانبا لوجدنا أن مكان هذا الجزء من التطور المنطقى للفكرة المركزية فى القصيدة مكان واضح. فرفض الحياة يعقب دفن الموتى ، وهنالك العقم الذى يتأبى على التجدد «ترى فيم تزوجت مادمت لا

تريدين أطفالا؟» فالمرأة أم كل الأحياء لا تعدو أن تكون «بللادونا سيدة الصخور سيدة المواقف». والأبيات الافتتاحية: «كان الكرسى الذى اقتعدته يحكى عرشًا مصقولاً ويلمع على الرخام» تربطها مباشرة بكليوباترا التى يصفها أنوباربس بقوله: «كان القارب الذى جلست فيه – كمثل العرش المصقول – يلمع على وجه المياه». وتغدو هذه المطابقة بين الشخصيتين ، بمثابة التعليق على الصدى ، فلا ماء هنا ولا شيء عدا أن الحواس غارقة فى العطور ، وأن هناك «أخشاب بحر كبيرة يطعمها النحاس الأحمر تتوهج خضراء وبرتقالية إذ حفها الحجر الملون وراح الدولفين المنحوت يسبح فى الضوء الحزين».

ولا تلبث ذكرى كليوباترا أن تعيد إلى أذهاننا امرأة **سفر الرؤيا** «الزانية العظيمة الجالسة على المياه الكثيرة. والمرأة كانت متسربلة بأرجوان وقرمز ومتحلية بذهب وحجارة كريمة» ويتدعم هذا الارتباط بـ «وقد ارتفع بريق حليها إلى لقياه». ثم نجد أن إيراد السقف المزخرف – بعد أبيات قلائل – يذكرنا بالإنيادة وقصة غرام دايدو ملكة قرطاجنة ، فلا نجاة من هذا الجو الباطنى الخانق. بل إن «الهواء المتجدد من النافذة» يبدو مثقلاً ملوثًا . ذلك أن ما ينجو بعض النجاة لا يلبث أن يغدو مثقلاً باحتمالات الهلاك مذ أنه «على المدفأة العتيقة كان الرائى يرى – وكأنما النافذة تطل على مشهد غابى – ما صار إليه مآل فيلوميلا من جراء الملك البربرى فى إكراهه الفظ. ورغم ذلك فقد مضى العندليب يملأ الصحراء بصوت لا ينثلم». ولولا الملاحظة التى يوردها إليوت لتعذر حتى على أقل القليل من القراء ربط كلمتى «مشهد غابى» بقطعة من «الفردوس المفقود» ولكان ذلك أشق عليهم من الربط بين الإنيادة و«السقف المزخرف».

ويبدو أنه لو لم يتم هذا الارتباط لما كان فى ذلك كبير خسارة على العكس من أمثلة أخرى كثيرة. إذ أليس فى مجرد وضع هواء الريف المتجدد بجوار رخاوة الغرفة الثقيلة ما يكفى من القوة الدرامية؟ على أن الملاحظة على أية حال تذكرنا مرة أخرى (إذا كنا نسينا) بأن إليوت فى منهجه الشعرى لا يعمل على خلق تعميمات رومانسية فضفاضة يفسرها كل قارئ حسب خبراته الشخصية الخاصة ، وإنما يعمل على تقديم صورة محددة متفردة. فليست وظيفة «مشهد غابى» أن توحى إلى خيالنا بالانطلاق إلى المراعى الخصبة التى تحوى ثيران عجوزة شقية ، وإنما وظيفته أن يتحول بأفكارنا إلى الشيطان إذ يرقب من تخوم عدن منظر الفردوس البعيد يتوج: «رأس سفح برية

منحدرة ذات جوانب معشوشبة تنمو عليها الآجام، كهفية برية لا سبيل إلى الاقتراب منها، وقد ارتسم من فوق ارتفاع لا ينال على الظلال: سدر وصنوبر وشربين ونخيل ذو أفنان – مشهد رعوى».

والحقيقة الماثلة فى أن ثمة شيئًا مهدداً فى المنظر إنما تمهد للأسطورة الأغريقية الكئيبة التالية: (ومن غرائب المصادفة أن وضع الأسطورتين جنبًا إلى جنب يغدو أكثر استثارة لاهتمامنا) على ضوء قول إليوت فى موضع آخر: «إن أقاليم ملتون التى تمثل الفردوس والجحيم بمثابة شقق ضخمة تفتقر إلى الأثاث الكافى ، وتزخر بالمحادثات الثقيلة. وبوسع المرء أن يلحظ جدبًا تاريخيًا يكتنف أساطيره البيوريتانية» فالأرض الخراب على سفوح الفردوس تغدو أرض خراب هلياس التى اغتصبَ فى عزلتها تريوس ملك تراقيه فيلوميلا ، وقطع لسانها لئلا تخبر أختها برونس باعتدائه عليها. ولكن برونس اكتشفت الحقيقة وكان انتقامها مروعًا: لقد قدمت لتريوس زوجها جسد ابنهما القتيل على المائدة. وإن بربرية هذه الأسطورة فى حد ذاتها لترهف من حدة ملائمتها لموضوع الأرض الخراب ، كما أن الإشارات إليها وإلى ما أعقبها ستعاود الظهور: فقد مسخت فيلوميلا عندليبًا حتى غدا الجذع الذابل للسانها «صوتا لا ينثلم» ومسخت برونس خطافًا. وها قد غدت الغرفة الآن أشد قتامة عن ذى قبل: «وتجلت – فيما عدا ذلك – جذوع الزمن الذابلة على الجدران ، وقد راحت أشكال محملقة تبرز إلى الخارج، متكئة، لتبطن الغرفة المقفلة بالصمت. قد تثاقل وقع الأقدام على الدرج» وتبدأ المحادثة العصبية للمرأة حيال هذا المشهد الخلفى فتجاوبها أفكار الرجل: «إن أعصابى مرهقة الليلة. أجل هى مرهقة فابق إلى جوارى. هلا حدثتنى. فيم أنت صامت دائمًا؟ تكلم. فيم تفكر؟ أى تفكير هذا؟ أى تفكير؟ أنا لا أدرى قط فيم تفكر . ففكر : يخيل إلىّ أنّا فى زقاق الفئران الذى فقد الموتى فيه عظامهم. ترى ما عسى هذه الضجة أن تكون؟ إنها الريح تحت الباب. وما عسى هذه الضجة التى تتعالى الآن أن تكون؟ ماذا تفعل الريح؟ لا شىء تفعله» . والريح تسترجع ذكرى أهوال مسرحيات ويستر وذلك فى البيت الذى يقول فيه: «أما زالت الريح عند ذلك الباب حتى الآن؟» وهى لحظة من اللحظات التى لا تنسى فى «قضية الشيطانة أمام القضاء» مما يزيد من توتر رقصة الموت ، بينما تستمر المحادثة: «ألا تدرى شيئًا؟ ألا ترى شيئًا؟ أما أنا فأذكر. قد كانت هاتان اللؤلؤتان عينيه. أحىٌّ أنت أم ميت؟ أما من شىء فى رأسك؟» وإن

تكرار «لا شيء» لَيَزيدُ من الجو الويسترى ويرجع صدى المحادثة الشهيرة فى مسرحية «دوقة مالفى» بين ثامنيس وقاتليه. بينما نجد أن القطعة المأخوذة من «العاصفة» إذ تتكرر مرة أخرى فى هذه الأجواء إنما توحى لنا بأن شكسبير نفسه اجتاز تحولاً بحريًا. وثمة كبرياء رواقى خاص فى أفكار الرجل الحزينة ، فهى تتحمس الآن فى ثورتها على السوقية الخاوية التى تشوب الأمر كله إذ لا شىء هناك غير «ولكن واهًا واهًا واهًا واهًا لهذه القطعة الشكسبيرية. ما أرشقها وما أذكاها! ترى ما عسانى أفعل الآن؟ ما عسانى أفعل؟ لأندَفعَنَّ خارجًا على هذه الصورة ولأذْرعنَّ الشارعَ مسدلَ الشعر هكذا. ترى ما عسانا نفعل غدًا؟ ترى ما عسانا نفعل إلى الأبد؟ ألا فهو الماء الساخن فى العاشرة ولئن أمطرت فهى العربة المغلقة فى الرابعة. وسنلعب مباراة شطرنج مطبقين عيونًا بلا أجفان ومنتظرين طرقة على الباب». وإنْ مباراة الشطرنج التى تعطى القِسم عنوانه لتذكرنا بأنفس أمثلة التورية المسرحية على رقعة الأدب الإنجليزى كله – ونعنى به ذلك المشهد فى مسرحية مدلتون «أيها النساء احذرن النساء» حيث تلتقى بيانكا بالدوق وها هى ذى حماتها العجوز التى لا تساورها ريبة تزور جارتها ليفيا لتلاعبها الشطرنج فى بيتها الذى اختبأ فيه الدوق. وفيما تستمر المباراة تصعد بيانكا إلى أعلى المنزل لتشاهد نفائسه حتى تقع على آخرها وأعظمها وقد اختبأ خلف بساط – إنه الدوق بعينه! والمسرح قد صُمم على نحو يتيح للجمهور أن يرى فى أعلاه لقاء الاثنين وأن يسمع بوح الدوق بغرامه فى حرارة ، بينما تستمر المباراة فى طريقها الوديع فى مقدمة المسرح. ومثل هذا التوسل إلى العين إنما يدعم عشرة أضعاف التورية فى مثل قول أوليفيا:

Did I not say my duke would fetch you o'er window? .

I think you spoke in earnest when you said it madam.

And my black king makes all the haste he can too.

Well madam, we may meet with him in time yet

I have given thee blind mate twice.

ومن ثم ، فلا تزال هناك امرأة أخرى تضاف إلى أعلى المسرح ، وهى بيانكا التى يصفها إليوت ، بقوله: «إنها لواقعية كأى امرأة أخرى فى المأساة الإليزابيثية ، فهى نموذج المرأة التى لا يسيرها سوى الغرور». فالخديعة فى الحب موكول أمرها إلى

النساء. ومباراة الشطرنج – وهى تسلية جادة – قد اكتسبت معنى جديداً. ومع ذلك فهناك معنى آخر يضيفه الإيحاء بالموت فى «الطرقة على الباب» وهى تغدو الآن رمزاً لعقم مرور الوقت عقماً هو كل نصيب وجود عديم الهدف: «المأساة الحقيقية فى الحياة أن شيئًا لا يَجدُّ عليها، وأن الرتابة الناتجة عن ذلك لا تميت». وتستخدم هذه الطرقة بعينها فى التحول إلى المشهد التالى. إنها تغدو الجملة المعادة (أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان) التى يرددها الساقى عندما يحين وقت إغلاق الحان والتى تتخلل ثرثرة نساء الحان. والجملة تتخذ فى مبدأ الأمر شكل التنبيه الودى ؛ لتعلن أن قد دقت الساعة العاشرة حقيقة مما يؤذن بإغلاق الحان. وبعد تكرارها مرتين تترامى تحيات الوداع على الطوار فى فواق – «مساء الخير يا بيل. مساء الخير لو. مساء الخير يا ماى. مساء الخير تاتا. مساء الخير. مساء الخير» كما أن البيت الأخير «طاب مساؤكن أى سيداتى. طاب مساؤكن أى سيداتى الرقيقات طاب مساؤكن. طاب مساؤكن» ينقلنا إلى مكان آخر كان الإفراط فيه فى الشراب تقليداً. نحن الآن فى بلاط الداينمرك نلقى نظرة على من هى «بين جميع السيدات أكثرهن حبوطًا وشقوة» إنها أوفيليا التى خاب ولاؤها لـ«هملت» فى اللحظة الحاسمة من حياته ، مما أدى إلى موت ودمار كثيرين.

عظة النار :

فى الكثير من الحركة الثالثة طبيعة تقديم خلاصة ، والشروع فى الخيوط من جديد مع إنمائها فى الوقت ذاته وإضفاء المزيد من الثراء عليها ، والانتهاء بها إلى ذروة جليلة – فالتوزيع الأوركسترالى أخفى هنا وهو أكثر ذكاء إلى حد مدهش لا نجد له نظيراً فى أى موضع آخر من القصيدة. ولئن كان هذا القسم يفتقد الإثارة الناتجة عن الجدة ، وهى التى يمتاز بها القسم الأول ، كما يفتقد بساطة القسم الثانى والجلال الكبير فى القسم الخامس فإن فى صنعته المقتدرة ما يكفى من الجزاء. وعنوان القسم – كما هو الشأن مع عنوانى «دفن الموتى» و«مباراة شطرنج» – لا يتضح معناه من السطور الأولى فمن المؤكد أنه يشير هنا إلى الذروة أكثر مما يشير إلى المضمون العام ، وهو يظل مختفياً حتى آخر ثلاثة أبيات. ونحن لا نتحقق من أهميته كاملة إلا بعد القراءة الثانية. عند ذاك نجد أنفسنا عند رأس جايا حيث يلقى بوذا على الألف كاهن ذلك الحديث عن النار ، بينا تستحيل أذهان سامعيه «حرة من الارتباطات

وخالصة من ألوان الفساد». ومادة العظة أن كل الأشياء تحترق: البصر والسمع والذوق والشم؛ الخيال والوعى وكل الأحاسيس التى تبلغ الروح من إحدى هذه الطرق. «وبم تحترق؟ أقول: إنها تحترق بنار الشهوة؛ بنار البغضاء؛ بنار الفتنة بالميلاد وتقدم السن والموت والأسف والندم والبؤس والحزن والقنوط». وحين يدرك الحَوَارىُّ المثقف النبيل ذلك يعى النفور من مسالك النار هذه (وحين يعى هذا النفور ينفصل عن الشهوة، فإذا ما غابت الشهوة غدا حراً وأدرك أنه انتهى من ميلاده الجديد وأنه عاش الحياة المقدسة ، وأنه فعل ما هو أهل له وأنه لم يعد من هذا العالم بعد). وللنار، كرمز، مغزى مزدوج فهى المدمر والمطهر معًا ، ولكنها تحمل هنا المعلم الأول وحده لتقابل عنصر الماء واهب الحياة.

والنار المثلثة عند البوذيين هى الحمى المثلثة أى شهوة الحياة (الجشع) ، والبغضاء ، والفتنة. ولا يتمثل القياس هنا فى «الذهب الذى تعالجه النار» وإنما يتمثل فى «جذوة التقطت من غمرة الاحتراق». والخطأ هنا إنما ينشأ غالبًا عن نسبة مغزى لا يتغير إلى الرمز والبحث عن ضراعة فى النار ، حيث لا يوجد سوى تحذير منها. ونحن نجد أن التفسير الآخر والأكثر مسيحية على وجه التحديد لا يستخدم إلا فى نهاية «الأرض الخراب» حيث تكتمل مفارقة «الموت غرقًا» بـ «الخلاص من طريق النار». أما فى الوقت الحاضر ، فهى مازالت رمزًا للجدب وعقم الأرض الجافة. والأثر المراد بـ «عظة النار» هو تحويلها من علة سلبية ثانوية إلى تهديد إيجابى وتسديد تطبيق الأمثولة الرمزية. فبالنار يغدو الماء – كائنًا ما يكون – عقيماً. والمشهد – كما كان الشأن فى «مباراة شطرنج» – هو لندن الحديثة مع إشارات إلى مهاد إليزابيثية توحى بالمجد. «قد انهارت خيمة النهر. ها هى ذى آخر أوراق الشجر تتقلص كالأصابع وتغوص فى الضفة المبلولة. ها هى ذى الرياح تجتاز الأرض السمراء دون صوت. لقد رحلت الحوريات عن المكان فيا نهر التيمز الرقيق ، هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودتى. ما عاد النهر يحمل الزجاجات الفارغة ولا أوراق الشطائر ولا المناديل الحريرية ولا صناديق الورق المقوى ولا أعقاب السجائر ، ولا أى شاهد آخر ينبئ عن ليالى الصيف. لقد رحلت الحوريات عن المكان ورحل معهن أصدقاؤهن الورثة المتسكعون لمديرى المدينة. رحلوا وما خلفوا وراءهم عنوانًا». فهناك أصداء من «أغنية العرس» لسبنسر تلك القصيدة التى لا يوجد ما يضارعها فى «شعر الأعراس» بما تتضمنه من «أيا نهر التيمز الرقيق هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودتى» وما تتضمنه من ذكرى جمع الحور.

«كل بنات الفيضان الجميلات من أجل ذلك بخصلاتهن اللطيفة الضاربة إلى الاخضرار وقد أرسلنها عن آخرها مذ أن غدون عرائس». وهى تُستخدَم هنا طبق منهج إليوت المبكر فى المقابلة البسيطة. إلا أن استعادة قصيدة سبنسر سرعان ما تحى ذكرى الأرض التى غدت الآن سمراء. «كان كله مزخرفًا بالأزاهير المتنوعة. وكانت المروج كلها مزينة بالبراعم الحلوة التى يليق بها أن تزين خدور العذارى وأن تتوج عشاقهن فى يوم العرس القصير».

لكن «نهر التيمز الرقيق» لا يعدو أن يكون نهر المنفى والأسف. «قرب بحيرة ليمان جلست ثم بكيت». ويغدو الهواء مثقلا بالموت والانهيار. «لكنى أسمع من وراء ظهرى فى نفخة باردة خشخشة العظم وقرقرة تتلقفها الآذان». ويتجدد التأمل فى الجمجمة مرة أخرى بالإشارة إلى قصيدة مارفل التى تعد من ذرا الشعر الميتافيزيقى. «لكنى ما أنفَكُّ أسمع من وراء ظهرى على الدوام مركبة الزمان المجنحة ، وهى تسرع إلى قربنا وهنالك ترقد أمامنا صحارى الأبدية الشاسعة. لن يجد أحد جمالك بعد هذا ولا سترن فى لحدك المرمرى أنشودتى ذات الصدى. ثم لتحاول الديدان فض البكارة التى حافظت عليها طويلا وليستحيلنَّ شرفك، النادر المثال ترابًا ولتستحيلنَّ شهوتى كلها رماداً . إنَّ اللحد لمكان أخاذ خاص ، لكنى لا إخال أحداً يعانق فيه أحداً» وفى غمرة تعقيد التداعيات فى العشرين بيتًا التالية تعاودنا أفكار الرجل فى «مباراة شطرنج». ومرة أخرى نجد «أننا فى زقاق الفئران الذى فقد فيه الموتى عظامهم». مرة أخرى نجد فردناند أمير نابلى «مفكرًا فى حطام أخى الملك وفى وفاة أبى الملك من قبله». ومرة أخرى نستعيد أسطورة العندليب «تويت تويت تويت. جج جج جج جج جج . . فى إكراهه الفظ» ونحن نجد فى البداية أن المشهد محدود النطاق وأن كآبته تجد لها معادلاً فى الكلمات والوزن. «قد زحف فأر فى خفة بين المزروعات وهو يجر بطنه الدبقة على الضفة التى جلست عليها أصطاد فى القناة الراكدة ذات أمسية من أماسى الشتاء خلف مستودع الغاز». والبيتان التاليان – وقد سبق لنا إيرادهما بالفعل – يستعيدان فردناند أمير نابلى ، وسرعان ما يوحيان بالمقابلة الواضحة بين القناة البطيئة الجريان التى تعكس القبح الأثرى لمستودع الغاز فى القرن العشرين وبين هدير البحر على شط جزيرة بروسبرو المسحورة.

لكن الأهم من ذلك هو تداعى الأفكار مما يقدم لأول مرة فى القصيدة نفسها

شخصية الملك الصياد (وإن كان قد ذُكر بطبيعة الحال فى ملاحظات إليوت وكان عنوان الأرض الخراب مما يجعل وجوده أمراً مضمراً طوال القصيدة كلها). فنحن قد بّينا مكانه المركزى فى الأسطورة وينبغى أن نذكر أن من أهم ما نهتم له فى شخصيته – هنا وهناك على السواء – إنما يدعم رمزية الحياة السائدة. ذلك أن السمكة رمز للحياة ذات القدم العريق» وهى توجد فى أقدم الأساطير الهندية وقد انتقلتْ فيما بعد إلى عقيدة بوذا بالغةً الصين من طريق البوذية.

وفى الغرب غدت الرمز المركزى للأسرار الأورفية ، حيث أخذها المسيحيون القدامى وأدخلوا عليها التعديل ، وهم الذين سبق لهم أن تعرفوا عليها فى اليهودية نفسها.

ونحن نجد أن فكرة وجبتهم من السمك التى تعد سراً مقدساً عظيماً – كانت سراديب الموتى شاهداً تصويرياً عليها – قد استمرت فى الحكايات الرومانسية عن الكأس ، وهى قد تشرح الكثير مما يبدو حشواً ، لا سيما ذلك الربط فى بعض النسخ بين الكأس نفسها وبين إحدى الأسماك.

وما زال هذا الارتباط باقياً فى إحدى «أوراق التاروت» وهى «صحفة الأقداح». وهكذا نجد أبهة عصور التقاليد تحول المشهد الكئيب بإنسانه المنعزل على حين غرة وتجعله محملاً بمغزى قرون. كما أن الخيط الرئيس يرد ثانية ويتطور خلال الأحد عشر بيتاً التالية من طريق تداعيات جديدة: «أجساد بيضاء عارية على الأرض الواطئة ، وعظام ملقاة فى غرفة صغيرة ضيقة جافة على السطح ، لا يكاد يطؤها غير أقدام الفأر بين الحول والحول. لكنى ما أنفكُّ أسمع من وراء ظهرى بين الحين والحين صوت الأبواق والمحركات التى ستعيد سوينى إلى مسز بورتر فى الربيع. أواه لقد تألق القمر لامعاً على مسز بورتر وعلى ابنتها. إنهما تغسلان أقدامهما فى مياه الصودا. ويا لأصوات الأطفال إذ يغنون داخل القبة» فالتفكير فى الربيع المقبل لا يصرف أذهاننا عن ذكرى الموت غرقاً وما تبعثه العظام من رعب فى غمرة الجدب ، إذ ما زال الربيع خاوياً. ومرة أخرى نجد أن صدى من بيت مارفل – وهو الذى يوحى الآن باستمرار الموت فى فصل التجدد – سرعان ما يعقبه ما يذكرنا بهذه القطعة من «برلمان النحل» لداى «وذلك حينما تسمع – فى إصاختك السمع – على حين غرة ضجة الأبواق والقنص التى ستجلب أكتيون إلى ديانا فى الربيع ، حيث يرى الجميع بشرتها عارية». ويواكب ذلك جمال الأسطورة القديمة التى قد تنصرف على نحو قبيح إلى زيارة

سويني – الرجل الفظ الحديث في عربته – لمسز بورتر ذات الدلالة بالغة الوضوح. وهناك نتف من موال استرالي يمكننا أن نحدس فحواه في يسر ، وهو يتمم مرارة التحول . ولكن المقابلة سرعان ما تنعكس في هذه المرة إذ نمر من أعماق السخافة إلى ذرا السمو.

ويذكرنا تطرف مسز بورتر بغسيل آخر للأقدام. إنه ذاك الذي تم في ليلة الصَّلب. وإن البيت المأخوذ عن سوناتة «بارسيفال» لفرلين لينقلنا إلى هيكل الكأس ، حيث يذكرنا الصبية المرتلون ، خلال احتفال غسيل الأقدام ، بأنه «هاهنا يحيا الإيمان. إن المخلّص ليمنح الحمامة أعز تذكاراته. فلتجلسوا إلى مائدته. قد صب النبيذ وقد كسر خبز الحياة» ثم نجد أن نتفة من أنشودة العندليب «جج جج لقذر الآذان» تعيد تقديم أسطورة تريوس لحظة من الزمان ، قبل أن نعود إلى لندن الجديدة لنلتقي بتاجر أزمير الذي يغدو البحار الفينيقي لآخر مرة. وثمة أثر مباغت ينجم عن رطانة التجارة «الزبيب والمستندات. الثمن بما فيه السيكورتاه (التأمين) والنولون – لندن». وهي تعني – كما يقول إليوت في ملاحظته – «إن الزبيب قد ثمن وإن بوليصة الشحن البحرية إلخ . . تم الاتفاق على تسليمها إلى المشترى على أن يكون الدفع عند الاطلاع» مما يحدد الرمزية الثانوية للشخصية. ففي هذا العصر المجنون الذي يزخر بعباد المال ما من إله سوى التجارة ، ورسله إنما هم المصرفيون والاقتصاديون. والتاجر هو خير نموذج يمثله ، كما أن لغة هذا التاجر هي طقوسه السرية. فنحن لا نجد هنا إمكانية الحياة الضائعة في غمرة الشهرة العقيمة ، وإنما نجد إنكاراً لكل قيم الحياة الصادقة . ويبلغ هذا الإنكار حد التمام الذي لا يجعل لمجيء الماء من ثمرة سوى الدمار. بل إننا لا نجد هنا ولو تاجراً أميراً ، ففكرة تاجرنا عن السعادة كما يوحي بها بيتان اثنان خير إيحاء ، هي «الغداء في فندق كانون ستريت وقضاء عطلة نهاية الأسبوع في المتروبول». ونجد أن جو هذه الحضارة التجارية يجثم ثقيلا على الحكاية التالية. فهي تبدأ بأنه «في الساعة البنفسجية التي ترتفع فيها الأعين والظهور عن الأدراج والتي تنتظر فيها الآلة البشرية مثل عربة أجرة تخفق من الانتظار» كما أن الإشارة إلى شعر سافو جنباً إلى جنب مع القياس الآلي كافية كيما توحي بمدى ما أصاب إيقاعات الطبيعة من خلل. فنحن نجد في المجتمع الزراعي للجزيرة الإيجية أن ساعة المساء البنفسجية التي «تجلب كل ما بعثره الصباح المنير» هي الوقت الطبيعي للتوقف عن العمل المجدى الذي يغدو الآن علامة اضطرارية محددة إلى أقصى حد وجالبة الحرية إلى ملايين العاملين

الكارهين ممن لا يعادل عقم عملهم سوى صدوفهم عنه. كما أن حياتهم خارج نطاق العمل لا تقل عن ذلك غرابة. «. . والكاتبة على الآلة الكاتبة إلى بيتها إذ ترفع طعام الإفطار عن المائدة وتشعل موقدها وتخرج الأطعمة من العلب» فنحن نرى بعينى ترزياس قصة غرام هذه السيدة وذلك المعجب بها. إنه الكاتب الصغير عند سمسار المنازل.

ونجد فى نهاية القسْم ما يذكرنا ببذاءة الأمر كله. ولا تلبث أبيات جولد سميث فى هذه المرة أن تعيد إلى أذهاننا قرنًا مهما يكن من فظاظته ، فهو لم يكن بالذى يعدم الحساسية على أقل تقدير. «عندما تنحنى امرأة جميلة لارتكاب حماقة وتروح تذرع غرفتها مرة أخرى وحدها ، فهى لا بد تسوى شعرها بأصابع آلية وتضع اسطوانة على الحاكى». فذكرى القرن الثامن عشر فى موضعها هنا ، كما أن قافية القصة وبحرها من الناحية الشكلية يستعيد عنصر الكلاسية الأدبية؛ مثلما تضفى واقعية المضمون على القصة سمة رسم من رسوم هوجارث. ولا يلبث هذا أن يثير نقطة مهمة فقد وجد بعض القراء عسراً فى التوفيق بين كراهة إليوت للسوقية ونكوصه عنها كراهةً ونكوصاً يتضحان فى كل إنتاجه وبين لون من الخشونة الواضحة فى هذه القطعة وفى قطع أخرى مشابهة. وإنى لإخال هذا راجعًا إلى عجزنا عن التفرقة بين ما هو سوقى وما هو خشن عجزاً يفسد الكثير من النقد المعاصر. فلا حاجة بنا إلى القول بأن السوقية والخشونة متقابلتان من الناحية العملية. فالسوقى عادة من «الضعف» إلى الحد الذى لا يجسر معه على أن يكون خشنًا ، والخشونة تتضمن من الحساسية ما لا يدع منفذاً للسوقية. وفى إمكان الخشونة أن تبتعث إهنافًا جديًا لدى اللمز الخبيث؛ وهى تتضمن على الدوام افتقاراً إلى الحيوية. وفى أغلب الأعمال الفنية العظيمة لحظات من الخشونة لا يستثنى من ذلك الكتاب المقدس ولا كتابات شكسبير، بيد أنها لا تحوى «شيئًا شريراً أو سوقيًا». وقد كان الإغريق غالبًا ذوى خشونة، بينما كان الرومان عادة سوقيين. وإذا أردنا تحديد الأمر أكثر من ذلك لقلنا : إن تدهور الفكاهة الإنجليزية ذات الطزاجة والرحابة في القرن الثامن عشر إلى البذاءة الجديبة المخفقة التى آلت إليها اليوم مثالٌ كافٍ يسير. أو فلتقارن فى الرسم الإنجليزى بين خشونة هوجارث وسوقية مدرسة اليتون بوينتر. ولا حاجة بنا إلى الاستمرار فى المقابلة إلا لكى نضيف أن ارتدادنا عن الخشونة إنما هو فى أكثر الأحيان معيار سوقيتنا. وإن الضجة السوقية

التى تصدر عن حاكى الكاتبة على الآلة الكاتبة من طريق إشارة أخرى إلى مسرحية «العاصفة» لتمهد للتحول إلى ركن من لندن، حيث يمكننا الاستماع إلى الموسيقى رأساً والالتقاء بالحياة الخشنة. ولنذكر هذه المهنة العريقة المثمرة، لنلقى بعد ذلك – على سبيل التتمة لا المقابلة فى هذه المرة – نظرةً على حرفة من أجمل الحرف الفنية فى المدينة مما تزمع الحضارة التجارية – لأسباب نفعية – أن تقضى عليها. «قد زحف هذا اللحن قربى على وجه المياه وعبر الاستراند حتى شارع الملكة فيكتوريا. إيه أيتها المدينة أيتها المدينة إنى لأسمع أحياناً قرب حانة عامة فى شارع التاميز الأسفل همسات المندولين العذبة والقعقعة والثرثرة من داخل الحان ، حيث يتمدد عمال سوق السمك ساعة القيلولة وحيث تتجلى من جدران كنيسة القديس ماجنوس الشهيد روعة لا توصف من بياض أيونا ونضارها». وإن صيادى السمك ليتحولون بأفكارنا إلى النهر لا عند منابعه العليا التى تزورها الحور ، وإنما لدى البركة: «الصنادل تنساق مع المد الدوار. الأشرعة الحمراء الواسعة تتطوح على الصارى الثقيل عكس اتجاه الريح». ولا يلبث القارب أن يغدو القارب الملكى للملكة إليزابيث حيث راحت تفاكه ليستر الأثير لديها بالحديث عن غرام لا أمل به: «وشرعا يلغوان وأمعنا فى ذلك ، حتى لقد قال اللورد روبرت فى نهاية الأمر إنه لا يوجد من الأسباب ما يحول دون زواجهما إذا قبلت الملكة». بيد أن اللورد روبرت كان يعلم مثلما كانت الملكة تعلم مدى الهذر فى هذا الكلام. بل إن قصتهما لأكثر عقماً – وإن بدت أشد أبهة – من غرام الموظف الكتابى والكاتبة على الآلة الكاتبة.

وثمة صدى لا تخطئه العين فى أوزان هاتين المقطوعتين من «الخاتم» لفاجنر. بل إنه لو لم تخبرنا ملاحظة إليوت أن هذه إنما هى أغنية بنات التيمز لما غاب عنا ذكرى تحذيرهن لسيجفريد من أن حيازة الخاتم جالبة عليه الدمار. ومهما يكن من أمر ، فإن تقديم سيجفريد عند نقطة الالتقاء هذه إنما يستدعى أكثر من ذلك الموقف المعين. ذلك أنه من المتعذر فى المحل الأول أن يغيب عنا التوازى الرمزى فى كل من الأساطير الاسكندنافية والرومانسية. ومما يؤكد ذلك أن مؤلف «الخاتم» هو أيضاً مؤلف بارسيفال. ثم إن تقديم سيجفريد فى المحل الثانى إنما يقدم خيط النار وإن نكن نرى لها جانباً آخر هنا. إنها نار الخديعة التى يتعين على البطل إخمادها كيما يوقظ برونهليد. ولا تلبث بنات التيمز أن يتحدثن على التوالى. تقول الأولى: «مركبات الترام والأشجار المتربة. لقد أنجبتنى ضاحية هايبرى لكن مقاطعتىْ ريتشمند وكيو قتلتانى.

ولقد رفعت ركبتى فى ريتشمند وظهرى على قاع قارب ضيق». وتقول الثانية: «قدماى فى مورجيت وقلبى تحت قدمى. ولما انتهى الأمر انتحب ووعدنى بأن يفتح "صفحة جديدة" فلم أعلق على قوله بشيء إذ ماذا يسوؤنى؟».

وتقول الثالثة: «على رمال مارجيت أستطيع أن أقيم الصلة بين لا شيء ولا شيء. أظافر مكسورة فى أيد قذرة. قومى؛ قومى المساكين الذين لا ينتظرون شيئًا» وثمة إشارتان فى أغنية الأولى: إحداهما هى الإشارة إلى فاتحة القِسْم بما فيه من حور ليالى الصيف . والأخرى هى الإشارة إلى «مطهر» دانتى ، حيث نرى روحًا نجت من الجحيم فى آخر لحظة تحى الشاعر قائلة: «فلتذكرنى؛ أنا لابيا. لقد خلقنى المخلّص وقتلنى ماريما. يعلم هذا وذاك الذى تزوجنى بالخاتم عقب الخطبة». وبينما يجرى النهر تغدو النغمة أشد قنوطًا. ولعله لا يكون محض خيال أن نرى الكاتبة على الآلة الكاتبة مرة أخرى ممثلة فى ابنة المدينة. وفى النهاية ينتهى الأمر بالرسم التخطيطى القاتم لرمال مارجيت التى يجرفها البحر المفتوح. فها هنا نجد جموع الناس والعقم والقذارة ووحشية الحياة فى سبيل أن تقضى الطبقة العامة إحدى العطلات: «أظافر مكسورة فى أيد قذرة. قومى؛ قومى المساكين الذين لا ينتظرون شيئًا». إنها لرؤيا للأرض الخراب فى ستة أبيات قصار! وفى النهاية ترتفع الدعوة إلى الندم ونبذ الأمر كله. «ثم مضيت إلى قرطاجنة وأنا أحترق أحترق أحترق أحترق. إيه يا إلهى إنك لتنتشلنى من هذا. إيه يا إلهى إنك لتنتشل» لكن قرطاجنة تغدو هنا قرطاجنة جديدة. فها هو ذا القديس أوغسطين يتحدث فى اعترافاته: «ثم مضيت إلى قرطاجنة حيث . . . . » وإلى جانب هذه الوثيقة العظيمة التى تمثل التقشف الغربى يضع إليوت زميلة لها من الشرق. إنها عظة النار التى يكمن مضمونها فى تكرار كلمة «النار» الوحيدة. ولا يلبث القِسْم أن ينتهى بهذه النقطة بعد أن أثارت من رحابة المهاد والعقائد ما يعد فى حد ذاته أدبًا.

الموت غرقًا :

ولا بد أن تكون رمزية هذه الحكاية قد غدت الآن واضحة وضوحًا كافيًا. وهى تتألف من ثمانية أبيات لا أكثر: «فيلباس الفينيقى الذى انصرم على موته أسبوعان أُنْسِى صيحة النورس واصطخاب البحر العميق والخسارة والربح. لقد نزع تيار بحرى

تحت الماء اللحم عن عظامه فى همسات. وإذ نهض ثم سقط مرت به أطوار عمره وشبابه وهو يدخل الدوامة. يهودياً كنتَ أم غير يهودى يا من تدير العجلة وتنظر فى اتجاه الريح. تذكر فليباس الذى كان يوماً فى مثل طولك ووسامتك». ولعله يجدر بنا أن نلاحظ هذا اللعب الإليزابيثى النموذجى على الكلمات. فالتاجر بائع الزبيب ، مثلما يفعل شكسبير ، حيث يقول على لسان ليدى مكبث: «لأموهن وجوه الخدم أيضاً إذ لا بد من أن تظهر الجريمة وكأنما هم فاعلوها». ومن الطريف أيضاً أن نقارن بين القطعة كلها وبين نصها الفرنسى الأول كما كتبه إليوت فى قصيدة «فى المطعم»:

Phlebas; le phenician, pendant quinze jours noyé,
Oubliait lés cris de mouettes et la heule de Cornouailleو ·
Et les profits et les pretes !et la cargaison d'étain :
Un courant de sous –mer l'emporta très loin,
Le repassant aux étapes de sa vie antérieure.
Figurez-vous, donc, c'était un sert pénible,
Cependant, ce fut jadis un belle homme, de haute taille.

فلباس الفينيقى الذى انصرم على غرقه أسبوعان،
أنسى صرخات النورس، والموجة على ساحل كورنول،
والأرباح والخسائر، وشحنة الصفيح:
لقد حمله تيار يجرى تحت الماء بعيداً
وجعله يمر بمراحل حياته السابقة مرة أخرى.
كان قدره – كما يمكنك أن تتخيل – أليماً .
ومع ذلك، كم كان يوماً وسيماً ، فارع الطول.

ما قاله الرعد:

يندرج القسم الخامس والأخير من «الأرض الخراب» تحت ثلاثة أقسام ، ففى القسم الأول : نبلغ الهيكل المحفوف بالمخاطر فى نهاية الأمر: «ثم هبة رطبة من الرياح

جالبة معها المطر». وفى القسم الثانى : نسمع صوت الله فى الرعد. وفى القسم الثالث : نعود ببصرنا إلى القصيدة كلها. يقول إليوت فى ملاحظاته: «هنالك ثلاثة خيوط مستخدمة فى الجزء الأول ، وهى: الرحلة إلى عمواس والاقتراب من الهيكل المحفوف بالمخاطر (انظر : كتاب مسز وستون) وتدهور أوربا الغربية فى الوقت الحاضر».

ويبدأ القسم بالمقطوعة التى سقناها فى مستهل هذا الفصل: «بعد احمرار ضوء المشعل على الوجوه التى ترفض عرقًا؛ بعد صقيع الصمت فى الحدائق؛ بعد العذاب فى البقاع الحجرية؛ الصياح والبكاء؛ السجن والقصر ورجع رعد الربيع فوق الجبال القاصية.

قد مات ذاك الذى كان حيًا. قد متنا نحن الذين كنا بقيد الحياة دون كبير صبر» ففى قلب هذا يمكننا أن نرى – كما رأينا حينذاك – صلب المسيح. ولكن الحادثة الآن رمزية أكثر منها تاريخية. فـ «الوجوه التى تَرْفَضّ عرقًا» هى وجوه دهماء أوسع نطاقًا من اليهود والرومان الذين «خرجوا بسيوف وعصى ليأخذوه». والحدائق التى يكتنفها صقيع الصمت تنتشر فى كل أنحاء العالم. والعذاب فى البقعة الحجرية أوسع نطاقا من انتصار الطاعة فى جثسيمانى. إنه محك الجلد فى الأرض الخراب. والسجن والقصر لا يقتصران على أورشليم بل إن ذاك الذى قد غدا الآن ميتًا ليس المسيح وحده، وإنما هو أيضًا الملك المتوفى وإله الزرع الذبيح وتموز وأزيريس وأدونيس وأورفيوس ، وتلك الشخصية السوقية الغريبة فى «المجموعة الشريرة من ورق اللعب» ونعنى بها «مشنوق» التاروت. فهو يمثل أعظم وأخلد إنكار للجسد الذى لا تخرج الحياة إلا من طريقه ، كما يمثل مفارقة الخلاص الذى لا يتم إلا من طريق الضياع. وليست المطابقة المتميزة بين المسيح وآلهة الطقوس السرية مجرد تركيبة مستخرجة من الدراسة الحديثة للدين المقارن ، وإنما هى مفتاح الصلة بين طقوس الخصب والحكاية الرومانسية عن الكأس. وعلى الرغم من أن نحلة «العارفين» المسيحيين الأوائل – وهى النحلة التى أكدت هذه المطابقة – قد لقيت إعراضًا باعتبارها هرطقة ، فإن تعاليمها إنما تزيد من عظمة المصلوب . إذ أنها تجعل من مركز العقيدة المسيحية مركزًا لعقيدة العالم كله. فمن الحق أن المسيح إنما هو «الحمل الذبيح من أساس العالم». وفى الفصل الذى خصصته مس وستون لهذه الموضوعات نراها تسوق هذا الموجز الممتاز الذى كتبه مستر ج.ر.س. مود: «وقد كانت دعوة العارفين من الناحية العملية تنحو إلى

أن المسيحية – أو بالأحرى بشارات المسيح الطيبة – إنما هى بالضبط جماع العقيدة الباطنية للهيئات صاحبة الأسرار فى كل الأمم، أو هى، كما تقول «وثيقة نيقية» الشهيرة التى تعد أساس ما نعلمه عن هذه النحلة «البوابة الحقة إلى المسيح المبارك». وهكذا يبدو أن تعاليم الطقوس إنما تبلغ ذروتها عند الصلب، ونحن نجد أنه قبل عصور المسيحية كان الفن الشعبى «الإيحائى الوجدانى» الخام يُستخدَم بالفعل لنَقْل أسمى الحقائق الخلُقية والدينية. وهذا ما فعله الأفلاطونيون الجدد بأسطورة أتيس . كما كان على أسطورة الكأس أن تستمر فى أداء هذه المهمة. تقول مس وستون: «إن الجانب الخارجى من الطقس يقدم لنا العناصر الإنسانية والفنية الشعبية ، وهى: الملك الذى يعانى والأرض الخراب ، وأثر ذلك فى الجماعة والمهمة التى تنتظر البطل ومجموعة رموز الكأس. ويقدم لنا الجانب العاطفى الوجهة الصوفية وخبز الحياة اللذين يرتبطان على نحو غامض بإناء يعد مركزًا للمزيج ويحمل مغزىً "منتجا" مشهوراً . وثمة إدخال مزدوج لمصدرى آفاق الحياة عاليها وسافلها مما يقيم دليلا قاطعًا على نجاح التجربة الأخيرة لإعادة الملك» ولكن أوان إعادته لم يئن بعد فما زلنا فى بلد بلادونا «سيدة الصخور»: «لا ماء هنا . لا شىء سوى الصخر. الصخر ولا ماء. والطريق الرملى الطريق الذى يتعرج بين الجبال، وهى جبال من صخر ولا ماء».

ويغدو عذاب هذا الظمأ متجاوزًا كل احتمال حتى أن «أغنية سقوط قطرات الماء» التى تشدو بها سمنة المتوحد تغدو مبعثًا للراحة: «لو كان ثمة ماء لتوقفنا وارتوينا . لكن المرء لا يستطيع وقوفًا ولا تفكيراً بين الصخور. إن العرق جاف والأقدام تغوص فى الرمال. لو كان ثمة ماء فقط بين الصخور. فم الجبل الميت ينفرج عن أسنان نخرها السوس وما عاد فى مقدورها البصاق. ألا إن المرء لا يستطيع هنا قيامًا ولا رقوداً ولا جلوسًا . الصمت نفسه لا وجود له فى الجبال ، بل ثمة رعد جاف قاحل لا مطر فيه. الوحدة نفسها لا وجود لها فى الجبال بل ثمة وجوه حمراء كاشرة تقطب هازئة من أبواب البيوت المبنية من الطين المشدوخ. لو كان ثمة ماء ولا صخور. لو كان ثمة صخور ومعها الماء. ماء . بركة بين الصخور. لو كان ثمة صوت الماء وحده لا صوت زيز الحصاد والأعشاب الجافة التى تشدو ، بل صوت الماء فوق صخرة حيث يشدو الدج الناسك بين أشجار الصنوبر: دريب دروب دريب دروب دروب دروب دروب. لكن ما من ماء» وتستولى الحمى على الأذهان. إنها لحظة السراب. ويروى إليوت أنه قرأ فى إحدى

قصص بعثات القطب الجنوبى «إن جماعة الرواد – فى فورة قوتها – وقعت تحت سيطرة وهم ملازم يوحي إليها بأن بينها شخصاً زائداً عن العدد الممكن إحصاؤه». ولا تلبث هذه القصة مضافاً إليها الرؤية المبهورة للقائم من الأموات حين ظهر للتلميذين على طريق عمواس أن تغدو: «ترى من عسى هذا الثالث الذى يسير إلى جوارك أن يكون؟ أنا لا أجد حين أحصى إلاك وإلاى معاً. لكنى حين أنظر إلى الأمام عبر الطريق الأبيض أرى دائماً شخصاً آخر يسير إلى جوارك منسلاً ملتحفاً وشاحاً بنياً مرتدياً قلنسوة. لست أدرى: أرجل هو أم امرأة؟ لكن ترى من عسى هذا الذى يسير إلى جوارك أن يكون؟» فإذا أضفنا إلى ذلك التضارب الفوضوى فى فانوس سحرى، وجدنا أن الشكل المرتدى قلنسوة يستدعى صورة العشائر البربرية مرتدية القلانس وهى تحتشد على السهول المشدوخة من الجدب فى أرض خراب محدودة الرقعة جغرافيا تنتظر انهيار حضارتنا الغربية: «أى صوت هذا الذى يتعالى فى الهواء؟ إنه همهمة نحيب الأمهات. وأى أقوام هؤلاء الذين يرتدون القلانس ويحتشدون فى السهول إلى ما لا نهاية ويتعثرون فى الأرض المشدوخة وقد حفهم الأفق المنبسط وحده؟ أية مدينة هذه التى تعلو الجبال؟ إنها تنشق وتلتئم ثم تنفجر فى الهواء البنفسجى. أبراج متساقطة. أورشليم أثينا الإسكندرية فينّا لندن وهمية كلها». ولا تلبث كلمة «وهمية» أن تستدعى لمحتين باكرتين من لندن فى القسمين الأول والثالث: فنحن نجد فى القسم الأول: «أيتها المدينة الوهمية تحت الضباب الأسمر فى ظهيرة شتوية» ونجد فى القسم الخامس أن الوقت ليل مجنونة أحلامُه: «لقد أحكمت إحدى النساء بسط شعرها الأسود الطويل وراحت تعزف موسيقى هامسة على هذه الأوتار. ولقد راحت خفافيش ذات وجوه طفلية فى الضوء البنفسجى تصفر وتضرب بأجنحتها وقد دبت رؤوسها الزاحفة على أسفل حائط مسود. وفى الهواء انقلبت أبراج تقرع أجراس الذكرى التى ضبطت الساعات. وهنالك أصوات تغنى من الصهاريج الخاوية وناضب الآبار». فالذكرى التى تشير إلى القديس مارى وولنوث ، هى وحدها التى تربط بين المدينة والأرض المحيطة بالهيكل المحفوف بالمخاطر: «فى هذه الحفرة النخرة بين الجبال فى ضوء القمر الشاحب» ونحن نجد أن قوى الشر كلها تتكتل عند نهاية مطمع الرجاء كيما تبذل محاولة أخيرة تعوق بها الفارس ، فهى تغزو عقله حتى ليخشى أن يجن. ولا تلبث الأشباح والغيلان ورائحة الموت وخوف الرعب القاتل الذى لا اسم له أن تطارده كلها. وإن شكه المخيف فى ألا يكون الهيكل ذاته غير وهم لشر ما فى الأمر كله: «هنالك هيكل خاو لا يسكنه غير

الرياح. بلا نوافذ. وقد راح بابه يتطوح. إن العظام اليابسة لا تؤذى أحداً». لكننا لا نلبث أن نسمع فى غمرة الخراب صيحة بشير الصباح. «ما كان هنالك غير ديك وقف على شرفة الجمالون: كوكوريكو كوكوريكو فى ومضة برق». ويبلغ البحث غايته: «ثم هبة رطبة من الرياح جالبة معها المطر». وإن الجزء الثانى من هذا القسم – وهو الذى يحوى رسالة الرعد – لأقدم عهداً من الناحية الزمنية ففيه نرى الناس وهم ما زالوا ينتظرون المطر ، ولا يعدو الصدى الذى ترجعه الجبال أن يكون صدى «الرعد الجاف القاحل الذى لا يعقبه مطر». وها هى ذى السحب السوداء تتجمع فوق جبال هيمالايا ولكن نهر الكنج ليس فى أوان فيضانه ، بينما «جثم الدغل وقد حط عليه الصمت وعند ذلك تكلم الرعد». وهنالك تصوير صوتى بسيط لضجة الرعد: « "Daada ينسج إليوت من حوله أسطورة هندية بالغة القدم. إنها تروى كيف مضى أبناء إله الخلق الأكبر ليقيموا مع والدهم على سبيل التلمذة وقد انقسموا إلى ثلاثة أقسام: الآلهة والبشر والملائكة «Azuri» حتى إذا ما انتهت فترة تلمذتهم ، قالت الآلهة: «حدثنا أى إلهنا» فما لبث إله الخلق الأكبر أن تفوه بهذا المقطع الوحيد « "Da وسألهم عما إذا كانوا قد فهموا معناه على الوجه الصحيح، فأجابوه قائلين: قد فهمنا: إنما تقول (Damyata) أى «سيطروا». وعلى مثل هذا النحو سأله البشر فأجابهم بنفس الطريقة حتى فهموا أنه يقول: (Datta) أى «أعطوا». ولما سأله الملائكة بدورهم وتلقوا إجابته علموا أنه يقول لهم (Dayadhavam) أى «تعاطفوا». وتلك هى الرسالة المثلثة لإله الخلق الأكبر حين يُسمع صوته فى قلب الرعد. فهنالك أولاً الواجب البشرى: «فلتعط! ماذا أعطينا؟ إن الدماء لتهز قلبى أى صديقى. والإقدام المخيف على استسلام لحظة من الزمان، وهو ما لا يلغيه عمر من الحكمة. بهذا وبهذا وحده عشنا وهو ما لن تراه فى نعينا أو فى الذكريات التى ينسجها العنكبوت السخى أو تحت الأختام التى يفضها المحامى النحيل فى حجراتنا الخاوية». ونحن نجد شرحًا للبيت الوحيد «الصعب» هنا: «الذكريات التى ينسجها العنكبوت السخى» فى إشارة إلى قول وبستر: «من قبل أن ينسج العنكبوت ستاراً رقيقًا على العبارة المكتوبة فوق قبوركم». وإن فحوى القصيدة على وجه العموم لواضح وضوحًا كافيًا، فوجود الإنسان بفضيلة الاستسلام وحدها هو الشرط الأول للحياة ، وذلك «الإقدام المخيف» هو أسمى الأعمال لأن إخضاع المرء إرادته لإرادة الله العظمى هو السبيل الأوحد إلى العيش على الإطلاق. ولا نلبث أن نعود إلى الجحيم مرة أخرى حيث نهتز لرؤية الجمع الكبير الذى يعوزه الهدف والذى يكن له النعيم والجحيم

على السواء احتقاراً والذى كان مآله الضياع ، لأنه لم يجد فى نفسه الجرأة الكافية للتضحية بنفسه: «إن من يبحث عن حياته . . . «. ولئن كان واجب البشر فى تقديم نفوسهم من الصعوبة بمكان ، فإن واجب الملائكة فى توجيه النفس إلى التعاطف خليق بأن يبدو لأغلب الناس أمراً متعذر التحقيق: «فلتعط. فلتتعاطف. إنى سمعت المفتاح يدور فى الباب مرة، ومرة واحدة فقط. إنا نفكر فى المفتاح، كل فى سجنه يفكر فى المفتاح ، فكل يؤكد سجنه عند حلول الليل فقط. تحيى الشائعات الأثيرية لحظة من الزمان كوريولانوس محطماً». ذلك أن عزلة الفرد الحتمية قد أثقلت أناشيد الشعراء جميعاً ومن المؤكد أنهم قد أسرفوا فى التغنى بها إلى الحد الذى يجعلنا نشك فيما إذا كانت قد غدت وضعاً «شاعرياً» لافتاً للأنظار. وهكذا يستدعى إليوت – فى ملاحظة له – عبارة ثرية لفيلسوف كيما يعيد التوازن: «إن أحاسيسى الخارجية ليست أقل خصوصية لنفسى من أفكارى ومشاعرى. ففى كلتا الحالتين تقع خبرتى فى نطاق دائرتى الخاصة، وهى دائرة مغلقة على الخارج، وبينما تتشابه كل عناصرها، تظل كل دائرة من دوائرها غامضة بالنسبة للدوائر الأخرى المحيطة بها. وموجز القول إننا إذا عددنا الأمر وجوداً يتبدى في كل نفس، فسيكون العالم كله بالنسبة لأى إنسان متميزاً ومقصوراً على نفسه تلك» (ف.هـ. برادلى: المظهر والحقيقة). كيف يمكن إذن للتعاطف أن يتم إذا كانت الدائرة «مغلقة على الخارج؟» أينبغى علينا ألا نركن إلى شىء غير «الإشاعات الأثيرية» الدنيوية الأخرى كيما تحيينا فى عزلتنا البائسة تاركين الواجب الملائكى للملائكة؟ إن الأمر ليبدو كذلك ، وإن كنا نلمح إشارة إلى طريق الخلاص رغم ذلك ، وذلك عندما نربط بين مقطوعة «فلتتعاطف» ومقطوعة «فلتعط». فلئن كنا استسلمنا حقاً فسيقل انشغالنا بأنفسنا، ما دام «التفكير فى المفتاح» هو الذى يجعل كلا منا محصوراً فى سجنه. وأخيراً فهنالك الواجب الإلهى: «فلتعط! فلتسيطر: قد استجاب الزورق مسروراً لليد المتمرسة بالشراع والمجداف. قد كان البحر هادئاً وإن قلبك لخليق بأن يتجاوب فى سرور حين يدعى فيخفق طائعاً الأيدى الموجهة». فنحن إنما نكتسب الحق فى قيادة الآخرين عندما نسلم أنفسنا ونتعاطف. وإذا كان السواد الأعظم منا عاجزاً عن الوفاء بالواجب البشرى فمن الخطر إذن أن نتشبه الآلهة، إذ لا ينبغى أن تعنى السيطرة عندنا غير ضبط النفس. والأبيات تنقل إلينا هذه الحقيقة متوسلة إلى ذلك بأبسط السبل: أى باستخدام صورة القارب والبحر كيما تعيد إلى أذهاننا أنانية عاطفة تريستان وإيزولد فى القسم الأول. يلى ذلك الرفض المضمر لـ «خليق بأن . . .».

وإن الإشارة إلى الأسطورة نفسها لترينا أن الرفض ليس غاية في حد ذاته. فالسيطرة على وسائل الحياة لا تزال أعلى امتياز ممنوح لنا إذا نحن أعددنا أنفسنا لذلك، وذلك أيضًا هو سر الكأس. وتعد نهاية القصيدة تلخيصًا لكل ما سبق: «إنى جلست على شاطئ أصطاد وقد ترامى السهل القاحل من ورائى. أفترانى مستطيعًا أن أنظم أراضيّ على الأقل؟ إن جسر لندن يتهاوى يتهاوى يتهاوى. ثم غاص راجعا إلى تلك النار التى تطهرهم. أواه أيها الخطاف! أيها الخطاف! أمير اكويتين فى البرج المحطم. وعلى ذلك فقد غدوت ملائمًا لك. سلام يفوق كل عقل. سلام يفوق كل عقل». وثمة تداعيات خصبة يستدعيها البيت الأخير من الأنشودة السادسة والعشرين من **«مطهر»** دانتى: «ثم غاص راجعًا إلى تلك النار التى تطهرهم» إذ نجد من الناحية التاريخية أن تقديم أرنو دانيال، أعظم شعراء التروبادور وصديق الملك ريتشارد قلب الأسد، يذكرنا بتلك الحضارة البروفنسالية العظيمة وبالمنشدين الذين انحدرت الأساطير اللاتينية إلى العالم الحديث من طريقهم. ونجد من الناحية الرمزية أن المقطوعة تضفى على عنصر النار تفسيرا مسيحيا فى نهاية الأمر، وتلخص – فى عين الوقت – القصيدة من طريق تذكيرنا بالعذاب التكفيرى الذى لا بد للشهوانيين من معاناته. ومن الناحية الشعرية تستدعى المقطوعة تلك الأشعار البروفنسالية التى تعاود الظهور كثيرًا فى إنتاج إليوت: «ومن ثم فإنى أضرع إليك بحق تلك الفضيلة التى تقودك إلى أعلى السلم أن تتذكر ألمى فى الوقت المناسب». يلى ذلك مقتطف مأخوذ عن الـ Pervigitium Veneris أى من «ليلة سانت فينوس» الغريبة الجميلة التى تعد همزة الوصل بين الأدب الكلاسى وأدب العصور الوسطى (أول قصيدة معروفة لنا تنتمى بروحها إلى أدب العصور الوسطى).

إن المقطع الذى يتردد فى هذه القصيدة «غداً سيكون ثمة حب لمن لا يحب، وغداً سيكون لغير المحبوب حب» مضافًا إليه جو الانفعال الغامض الذى يسبق انبعاث الحياة ليجعل منها أجمل أنشودة عن الربيع لدينا. ويلاحظ أن ولتر باتر فى إعادة تركيبه لقضية الكتابة قد وصف هذه القصيدة بأنها «لون من ترانيم الأعراس تنطلق من فكرة مؤداها أن الطبيعة هى أم كل المخلوقات وتحتفل بالتزاوج والاقتران الافتتاحيين لكل المخلوقات النضرة فى فصل الربيع الساخن الأنيس – إنها الأعراس القديمة التى تزف فيها روح الربيع نفسه إلى التربة السمراء». ورغم أننا لا نعرف شيئا عن مؤلف تلك القصيدة ، فإن رأى السواد الأعظم فينا خليق بأن ينعقد على أنه ما كان ليكتبها – كما قال باتر فى روايته المسماة **«ماريوس الأبيقورى»** – غير ذلك الفلافى

الذى يستوفى أنفاسه «وهو يملى – مختلجا – مقطوعة تضاف إلى ما سبق ان أملاه» لتكون بمثابة المقطع المتردد الذى يلاحقنا.

Cras amet qui nunquam amavit

Quinque amavit car amet

آتيا – خلال النافذة – من حناجر الشباب الأقوياء.

إن استخدام إليوت لهذه القصيدة من طريق إيراد نتف منها إنما يعود بنا مرة أخرى إلى أسطورة العندليب وإن كانت لا تعود بنا هذه المرة إلى فيلوميلا نفسها وإنما إلى أختها برونس «متى سأغدو كالخطاف؟» وهذا نص المقطوعة كاملا: «ابنة تيريوس تنشد تحت ظل الحور، حتى لتخال أن أنغام الغرام تخرج من فمها مزغردة لا أنها أخت تشكو بربرية الملك. إنها تنشد قائلة: قد غدونا بكما. متى يأتى ربيعى؟ متى أغدو كالخطاف كيلا أظل بكماء؟». «أواه أيها الخطاف أيها الخطاف!» لأن الخطاف هو طائر الربيع وهو – فى المأثورات المسيحية – طائر العزاء الذى رفرف حول صليب المسيح هاتفا: تعز! تعز. «متى يأتى ربيعى؟» ولكن البيت الذى يسوقه إليوت من سوناتة جيرار دى نرفال المسماة «المنزوع ميراثه» **El Desdichado**ينكر أن ثمة عزاء. يقول نرفال: «إنى أنا الظل، والأرمل، والذى لا يعرف العزاء سبيلا إلى قلبه – أنا أمير أكويتين فى البرج المحطم. نجمتى الوحيدة قد ماتت ومزهرى الذى تنتشر النجوم على صفحته يحمل شمس الاكتئاب السوداء". وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى بين شعراء التروبادور من طريق التداعيات (فقد كان الفارس الذى حرم من ميراثه فى رواية أيفانهو لوالتر سكوت هو الذى أوحى لجيرار دى نرفال بسوناتته). ولقب «أمير اكويتين» يرتبط أولا قبل شىء – فى أغلب الأذهان – برتشارد قلب الأسد. فنحن إذن فى البرج المظلم فى الأرض الخراب على غير مبعدة من الهيكل المحفوف بالمخاطر نحدق فى أكثر أوراق التاروت قتامة وهى الورقة التى تمثل البرج وقد دمره البرق. وإن جنون هيرونيمو الذى انتقم لابنه المقتول فى مسرحية «المأساة الاسبانية» لكيد يستدعى الأقاصيص المهلوسة فى القصيدة وهى الأقاصيص المركزة حول الدخول إلى الهيكل المحفوف بالمخاطر. وبعد أن نتلقى رسالة الرعد المثلثة نتلقى تحية الوداع ثلاثا، وهى الخاتمة الرسمية للأوبانيشاد: (**Shantih, Shantih, Shantih**)ولا تعدو عبارة «سلام يفوق كل عقل» أن تكون ترجمة ضعيفة لهذه الكلمة.

بيتر أكرويد

ت.س. إليوت(*)

فى سن السادسة والعشرين وقع إليوت - الذى كان شاباً خجولاً، بلا تجارب جنسية، ومفتقراً إلى النضج الوجدانى - فى حب شابة إنجليزية تتمتع بالحيوية ولكنها تفتقر إلى الاتزان العاطفى والعقلى. وتلت ذلك ثلاثون سنة من الشقاء، هى الفترة التى نظم فيها أغلب شعره، إلى أن توفيت زوجته وقدر له فى شيخوخته أن يتزوج سكرتيرته فاليرى إليوت التى كانت زوجة مثالية لمثل هذا الشاعر الكبير، وقد عوضته فى سنواته الأخيرة عن كل شقاء شبابه ورجولته.

ذكر إليوت ذات مرة، قرب نهاية حياته، أنه لم يعرف السعادة إلا فى فترتين: فى طفولته وفى زواجه الثانى. والواقع أن التعاسة البالغة التى كان يشعر بها فى الفترة التى تخللت هاتين الفترتين كانت راجعة إلى حد كبير إلى زواجه المتسرع، والذى أصبح فى النهاية تجربة لا تُطاق، من فتاة وصفها البعض بأنها ملهمته، ووصفها آخرون بأنها معذبته. ومن المحتمل أنها كانت كلا الأمرين معاً.

جاء إليوت إلى انجلترا من وطنه أمريكا فى أغسطس ١٩١٤ لكى يستكمل دراساته العليا فى كلية ميرتون Merton من كليات جامعة أكسفورد. وحين اكتمل عليه عام فى لندن كان قد تمكن من نشر كثير من قصائده الباكرة . ولكن إذا كان عام ١٩١٥ هو العام الذى يؤرخ به بدء حياته الشعرية - إذ نشر فيه ديوانه الأول المسمى «بروفروك Prufrock وملاحظات أخرى»، فإنه كان أيضاً العام الذى تغيرت فيه حياته الشخصية بصورة جذرية. فبينما كان يدرس فى أكسفورد التقى بشابة إنجليزية ما لبث أن اقترن بها، بعد أسابيع قليلة، فى ٢٦ يونيه ١٩١٥ وكانت تدعى فيفيان هايوود Vivien Haigh-Wood .

(*) عن «ملحق صحيفة الأوبزرفر» ١٦ سبتمبر ١٩٨٤

أىُّ نوع من النساء كانته فيفيان عندما التقى بها إليوت لأول مرة؟ لقد كانت تتمتع بالحيوية أكثر ما تتمتع بالجمال، على حد ما يرويه الناقد والأديب الإنجليزى أوزبرت سيتول Osbert Sitwell عندما التقى بها بعد ذلك الزواج بثلاث سنوات. وكانت شديدة الوعى بذاتها وبالآخرين، ويقظة إلى درجة الحساسية المفرطة. وكانت تميل إلى ارتياد المسارح وإلى الرقص على موسيقى الفونوغراف، حسنة المظهر دائمًا ، وإن تكن ملابسها لافتة للأنظار أحيانًا. وإذا حكمنا بالقصص القصيرة التى نشرتها فى مجلة «ذا كرايتريون» The Criterion (المعيار) التى كان يحررها زوجها، فقد كانت موهوبة فى التعبير، وصاحبة فطنة غريزية حادة تشفى على حد القسوة. وكان صوتها عاليا مثل صوت الببغاء. وقد وصفها بعض أقارب إليوت بأنها «شخصية مبهجة جذابة مهتمة بكل شىء وحساسة للجمال». وذهب أوزبرت سيتول إلى أنها لا بد قد لاحت، فى عينى إليوت، تجسيداً لانطلاق الشباب وجرأته، رغم أنها كانت فى الواقع تكبر زوجها بستة أشهر.

وتُبين يوميات فيفيان فى العام الذى سبق التقاءها بإليوت ، أنها كانت أقرب إلى العصبية، معرضة لنوبات من القلق والكآبة، مع تغيرات مفاجئة فى الحالة النفسية تطلق فيها قوى المرح. وعندما التقى بها برتراند راسل – الذى كان أستاذ إليوت فى مادة الفلسفة بالجامعة – بعد زواجها بتلميذه بفترة قصيرة ، وصفها بأنها «خفيفة، سوقية بعض الشىء، مغامرة».

كان والدا فيفيان، روز وتشارلز هاى وود، زوجين محترمين ينتميان إلى الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، يمثلان الطابع الإنجليزى الذى استهوى إليوت فيما تلا ذلك من أعوام. وكان شقيقها موريس، الذى يصغرها بثمانى سنوات تقريبًا، ضابطًا فى الجيش تخرج فى كلية ميلفرن Malvern وفى كلية ساندهيرست Sandhurst . كان الأب تشارلز هاى وود رسامًا للمناظر الطبيعية وللوجوه، ولكن جزءًا كبيرًا من دخله كان يأتيه من ممتلكاته. وكان يملك بيتًا ثانيًا فى آنجلسى Anglesey (أما بيت الأسرة فكان يقع فى ضاحية هامستد Hampstead) كما يملك عدة ممتلكات فى دبلن.

وعلى هذا ، فقد كانت فيفيان فتاة محترمة لا تعانى من الفقر. ولا شك أن إليوت سرعان ما عرف هذه المعلومات كلها. أما الذى لم يعرفه – ولم يكتشفه إلا بعد أن تم الزواج – فهو أن لها تاريخًا مَرضيًا منذ سنواتها الباكرة. كانت مشكلاتها عصبية من

حيث المنشأ، وكانت أعراضها تشمل الصداع، وتقلصات فى البدن، وآلاما عصبية حادة. وعلى الرغم من أن حالتها خليقة أن تُوصف الآن بأنها نقص فى الهورمونات، وعدم توازن لها، فقد أعطاها أطباؤها – فى ذلك الحين – أدوية يدخل فيها المورفين من أجل التحكم فى تقلبات حالاتها النفسية. وكانت أمها تخشى دائمًا أن تكون قد ورثت نوعًا من الجنون.

وماذا عن إليوت، فى مواجهة هذه الشابة اللامعة المليئة بالحيوية ، المفعمة بذلك المرح الغريب الذى كثيراً ما يتوافر فى الأشخاص المفتقرين إلى الثبات أو الاتزان الوجدانى؟ لقد كانت مختلفة تمام الاختلاف عن الفتيات اللواتى عرفهن وهو طالب فى جامعة هارفارد بالولايات المتحدة أو فى جامعة أكسفورد التى التحق الآن بإحدى كلياتها ليدرس الفلسفة. وكان فى الأشهر السابقة لالتقائه بها يشكو من نقص خبراته الجنسية ومن خجله – وكذلك من عدم وجود الصحبة الأنثوية التى كان متعودا عليها، ففى طفولته كان دائمًا محاطًا بأمه وشقيقاته ومربياته.

كان إليوت قلقًا على المستقبل، ولم يستقر عزمه على نوع الحياة التى يريدها بعد أن يغادر أكسفورد. والآن نجد أن هذا الشاب العذرى، الحائر، المرهف عقليًا ، وإن يكن مفتقراً إلى النضج وجدانيًا، يلتقى بفتاة مغامرة مفعمة بالحيوية. كانت فى نظره كشفًا عن الحياة الجنسية والعاطفية، يمكن أن يُغرق فيه كل تلك الشكوك وألوان القلق التى كادت تشله فى السنين السابقة. وكان من رأى صديقه الأديب أولدس هكسلى أن «الرابطة بينهما كانت جنسية تمامًا، تقريبًا . . ذلك واضح فى الطريقة التى ينظر بها إليها، إنها إثارة مجسَدَةً له». ولكن الأرجح أن يكون إليوت قد اتجه إليها بثقة طفولية، بانقلاب وجدانى مفاجئ ابتلع فى غمرته مخاوفه وألوان تردده السابقة.

وما الذى رأته، هى بدورها، فى إليوت – بالإضافة إلى كونه شابًا متفوقًا أرضى غرورها بافتتانه بها؟ لقد كان وسيمًا، يشاركها سرعة بديهتها، وكان شاعرًا يتنبأ له أصدقاؤه بمستقبل عظيم. ومن المحتمل، فى شهور تعارفهما الأولى، أن تكون قد أَعْدَتْ إليوت باندفاعها ومرحها إلى الحد الذى بدا معه أكثر حيوية مما هو عليه فى الحقيقة. وها هنا تكمن علة شقائهما فى حياتهما المشتركة: لقد أساء كل منهما فهم شخصية صاحبه منذ البداية.

غير أنه كانت هناك مشاكل أخرى تتطلب الحل الفورى: إذ يبدو أنه لا أسرة هاى

وود ولا أسـرة إليـوت كـانت على علم بأن الاثنين ينتـويان الزواج، ومن ثم كـان من الضرورى ترضية كلا الأسرتين. وسرعان ما وافق آل هاى وود ضمنًا على الزواج: فلا بد أن تهذيب إليوت وأدبه فى السلوك قد طمئنا أبوى فيفيان، فضلا عن انحداره من أسرة أمريكية كانت - من كثير من النواحى - أعرق من أسرة هاى وود.

وفى أواخر يوليه عام ١٩١٥ فعل إليوت ما كان عليه أن يفعله: لقد أبحر إلى الولايات المتحدة كى يواجه أبويه ويخبرهما بزواجه. لقد عاد إليهما هذه المرة - لا باعتباره خريجًا واعداً من الجامعة، تنبسط أمامه آفاق مستقبل مشرق أمامه - وإنما باعتباره رجلاً متزوجًا ليس أمامه من فرص النجاح إلا القليل. وحثه أبواه على أن يُحضر زوجته الجديدة إلى أمريكا، ويواصل دراساته العليا للدكتوراه فى الفلسفة بجامعة هارفارد، فقد كانت الكلية هناك مُرحبةً بعودته إليها. ولكن فيفيان رفضت أن تغادر إنجلترا، وذلك جزئيًا بسبب خطر الغواصات الألمانية التى كانت تعيث فساداً فى تلك الفترة - فترة الحرب العالمية الأولى - فى المياه بين الولايات المتحدة وبريطانيا. وعلى أية حال فقد طلب إليه أبواه ألا يهجر رسالته للدكتوراه عن الفيلسوف البريطانى ف. هـ. برادلى F.H. Bradley فوافق على ذلك.

وبالرغم من أن هنرى وير إليوت Henry Ware Eliot- والد شاعرنا - كان يعتقد أن ابنه قد أخطأ فى التصرف، فإنه لم يكن عنيفًا معه. فلم يقطع عنه مثلاً الراتب الذى كان يمده به منذ سفره إلى انجلترا. ولكن رد فعل أمه شارلوت Charlotte التى كانت شديدة التعلق بابنها كان ولا شك أقوى وأكثر اضطرابًا. لقد كان الابن الذى أودعت فيه آمالها، وتبينت قدرات بذلت قُصاراها من أجل تنميتها. ومنذ ذلك الحين بدأت تقلق عليه كثيراً، وفى رسالة منها إلى ابنها الأكبر أخبرته أنها كانت لا تنام الليل، وإنما تعانى من قلق عصبى على أخيه توم، كما كان توماس إليوت يُدعى فى محيط العائلة وبين أصدقائه المقربين. لم تكن عودة إليوت إلى أهله اجتماعًا سعيداً للشمل، وقد غادر أمريكا بعد هذه الزيارة التى دامت حوالى ثلاثة أسابيع، ولم يُقدر له أن يرى أباه بعد ذلك. وبالنسبة لشاب على مثل هذا القدر من الارتباط بالأسرة والولاء لتقاليدها والوعى الحاد بما كان أبواه يرجوانه له من نجاح ، فلا بد أن زواجه الذى تم دون استئذانهما لاح أشبه بالخيانة: ولم تغب دلالة هذا الموقف عن ذهنه قط فى السنوات التالية.

أقام إليوت وفيفيان فترة من الزمن فى بيت والديها بضاحية هامستد، غير أنه

عندما عاد إليوت من الولايات المتحدة سافرا إلى إيستبورن Eastbourne لبعض الوقت، ووصف برتراند رسل رحلتهما هذه بأنها «شهر عسل زائف». ومن إيستبورن خطّت فيفيان خطاباً قانطاً إلى رَسْل بدا له أشبه بخطاب يكتبه منتحر. لم يُفَصِّل رَسْل القول في طبيعة قنوط فيفيان، ولكن كل الدلائل تومئ إلى أنه كان راجعًا إلى خلل أصاب حياتها الجنسية مع إليوت. ونحن نجد هذا الأخير، في شعره، يصف الفعل الجنسي على نحو لا شخصي يتسم بالعنف. وفى قصيدة غريبة له عنوانها «أنشودة» نشرت عام ١٩٢٠ ثم لم يُعِد نشرها في أيٍ من دواوينه التالية نجد عريسًا يرى دمًا على فراش عروسه ليلة الزفاف، ويتخيلها منزوعة الأحشاء. كما أن له قصيدة نثر عنوانها «هيستريا» (١٩١٥) يشعر فيها الأنا أو المتكلم بأن المرأة التى تجلس فى مواجهته إلى المائدة تلتهمه التهاماً.

هكذا مضت سفينة الحياة بهذين الزوجين اللذين أوقعهما القدر في شراكه، ومضت بهما الأعوام نحو مصيرين مختلفين: فيفيان نحو التعاسة ثم الجنون. وإليوت نحو التعاسة ثم النبوغ فى عالم الأدب. ويستطيع دارس شعره أن يرى أصداء مستخفية لهذه الخبرة الأليمة – اللاذّة معًا ، تتخايل من وراء أبياته التى تلوح موضوعية لا شخصية فى ظاهرها، ولكنها فى أعماقها صادرة عن خبرة ذاتية، حارة ومَعيشَة.

و. هـ. أودن

ثلاث مقالات عن إليوت

١- بورت وجوز مع الإليوتات

(نشرت فى ذا نيويوركر ص ٨٥ – ٨٧ (٢٣ أبريل ١٩٤٩)

مستر ت.س. إليوت، مثل أغلب الكتاب المهمين، ليس شخصية واحدة وإنما بيت، ولهذا البيت – فيما أظن – ثلاثة سكان دائمين على الأقل. فأولاً هناك رئيس الشمامسة الذى يمارس ويؤمن بالترتيب والنظام والآداب الحسنة، اجتماعية وعقلية، بنفور أنجليكانى كامل من السرف الإنجيلى.

ولا عجب، فإن السيد المسكين محكوم عليه بأن يعيش مع شخصية بالغة الاختلاف، جدة فلاحة عجوز عنيفة مفعمة بالعاطفة، شهدت القتل والاغتصاب والتصفيات والمجاعة والفيضان والنار وكل شيء، حدقت فى الهوة، ولولا أنهم يمنعونها لصرخت حتى يسقط البيت على من فيه.

وأخيراً، كما لو لم يكن هذا الموقف صعبًا بما فيه الكفاية، ثمة غلام يحب أن يمارس مزحا عملية خبيثة بعض الشيء. إن الزائر الجاد الذى جاء لإجراء مقابلة مع رئيس الشمامسة الموقر يدهشه ويحيره أن يجد an apple-pie bed أو أن تُقدم له مفرقعات على شكل سيجار.

واضح من عنوانها المخيف بعض الشيء، أن أحدث مقالة لمستر إليوت «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» (هاركورت بريس) صادرة رسمياً عن قلم رئيس الشمامسة الذى

يشعر بالتهيب إزاء كفاية قدراته، ولكنه مصمم على أن يؤدى واجبه الاجتماعى، فى ظل ظروف بعيدة عن المواتاة جداً.

ويبدأ رئيس الشمامسة - بحذر أمثل وضمير حى كضمير مدرس - بأن يحدد المعانى المتنوعة التى يستخدم بها كلمة «ثقافة» كى تعنى : ١- التثقيف الذاتى للفرد ومحاولته رفع نفسه من غمار الجماهير المتوسطة إلى مستوى الصفوة . ٢- طرق الاعتقاد والتفكير والشعور لجماعة بعينها داخل المجتمع ينتمى إليها الفرد . ٣- طريقة حياة المجتمع ككل، وهى الأقل وعياً.

ثمة دائماً مشكلتان ثقافيتان: الابتكار الثقافى أو كيف تغير الثقافة إلى الأحسن، مهما يكن من معنى كلمة "حسن"؛ والنقل الثقافى أو كيف تنقل ما هو قيم فى إحدى الثقافات من جيل إلى الجيل الذى يليه. وإنما المشكلة الثانية هى التى يتصدى لها مستر إليوت - مصيباً، فيما سيتفق أغلب الناس على ما أظن، لأنه فى مجتمعات عصرنا المتحركة وغير الثابتة، نجد أن النقل، أو الذاكرة الثقافية، هو المشكلة الكبرى. وإذ ينطلق إليوت من مقدمة مؤداها أنه ما من ثقافة قد ظهرت أو تطورت إلا مقترنة بدين - مهما يكن العامل الذى أنتج صاحبه - يقرر وينمى أطروحة مؤداها أن نقل أى ثقافة يعتمد على ثلاثة شروط: ١- بقاء الطبقات الاجتماعية ، ٢- تعدد الثقافات المحلية أو الإقليمية داخل وحدة ثقافية أكبر ، ٣- تعدد العبادة والصلوات الدينية داخل شمول كبير للعقيدة الدينية. وهذه المقدمة، فيما أظن، لا ينكرها حتى أكثر الملحدين غلواً، لأن كلمة «دين» تعنى ببساطة ما يربط، والمعتقدات أو عادات السلوك التى يُحدّث ضمير الفرد أو المجتمع إياه أنه خليق به أن يؤكدها، حتى ولو كلفه ذلك حياته (وليس لأحد هوية شخصية بدونها). فعلى سبيل المثال: الوضعى المنطقى شخص يؤثر أن يُرمى بالرصاص عن أن يقول إن التقريرات الميتافيزيقية عن القيمة تقريرات حقيقية. فإذا لم يكن على استعداد لذلك، أو إذا هو - ساحباً معتقداته، تحت الضغط - لم يشعر بالخجل، فإنه لا يكون وضعياً منطقياً. كذلك لن يختلف أحد - فيما أظن - مع مستر إليوت فى ادعائه أنه فى أى مجتمع متحضر لا يكون الدين والثقافة، وإن يكن كلاهما معتمداً على صاحبه، متطابقين، ولا يجب أن يكونا متطابقين، فمثلا المجتمعات الهمجية هى التى لا تكون فيها القيادة على الجانب الأيمن، أو أكل الكرنب المسلوق، أو الاستماع إلى موسيقى إلجار، مسائل عادة أو راحة أو ذوق، وإنما مسائل ذات دلالة قصوى. ومهما يكن من أمر، فإن هذا يتضمن نتيجة مؤداها أن ديانة أى مجتمع متحضر إنما تتميز بوجود عقيدة قطعية (دوجما) منفصلة عن الأساطير والعبادات،

وعند سماع كلمة «دوجما» هذه يحتمل أن ترتفع صيحات الاحتجاج من اللبرالى. إنه سرعان ما يرى توركمادا وخشبة الإحراق، وكما هو الشأن مع دكتور همدرم فى قصيدة ماكولى سيبدأ فى أن يتساءل:

. . ما الذى يجمل بنا أن نرتديه من ملابس فى العرض،

وأين يجمل بنا أن نثبت المسحوق،

وما إذا كان يجمل بنا أن نخور أم لا.

ومع ذلك فإن خبراته فى العشرين سنة الماضية ربما تكون قد جعلته أقل تعرضاً لأن تروعه تلك الكلمة، فإن النجاح الكبير للهرطقات المناهضة للبرالية قد اضطره إلى أن يعترف بأن ثمة سُنة ليبرالية، لم يكن على ذكر منها إلا لأنها ظلت زمناً طويلاً بلا مناجز. إنه مضطر إلى الإقرار بأن ثمة معتقدات عليه، إن استطاع، أن يُحوّل الناس عنها، وعليه، إن لم يستطع، أن يتعقبها بالاضطهاد، كائناً ما كان اضطهاده من الرفق.

ما من أحد قد آمن قط، حقيقةً، بحرية الدين. فحيث يخص الأمر الدين، نجد أن التسامح هو أصعب الفضائل، ولكى تعرف دين شخص من الأشخاص ما عليك إلا أن تكتشف ما الذى يدفعه إلى العنف. ولئن لم يكن المرء قد سمع قط بشغب فى شوارع نيويورك بين اليونانيين والإيطاليين حول the filique clause، أو بين عضو إدارة للكنيسة المشيخية فى الشارع الخامس يدافع عن الجبر المسبق بطرف مظلته ضد الهجمات الأرمنيوسية لعضو فى مجلس الكنيسة من ترنتى، بول ستريت، فذلك لا يعدو أن يعنى أنه لدى غالبية الأمريكيين اليوم لم تعد المسيحية ديناً وإنما مجرد ثقافة، وليست جانباً مهماً من الثقافة. إن أكبر تهديد للحرية، فى عصر ثورة كعصرنا الحاضر، ليس العقائد القطعية وإنما العزوف عن تعريفها على وجه الدقة، لأنه فى أوقات الخطر إذا لم يعرف أحد ما الأساسى وما غير الأساسى، فستُخلع على غير الأساسى أهمية دينية (يغدو عدم الميل إلى الآيس كريم دليل هرطقة) بحيث إن اللبرالى الذى تخيفه فكرة العقيدة القطعية إلى الحد الذى يجعله يناهض، على نحو أعمى، أى نوع منها، بدلاً من أن يدرك أنه لا شىء يُجعل من بنود قانون الإيمان إذا لم تكن به حاجة لأن يكون كذلك، يزيد من حالة الطغيان ومطاردة الساحرات التى يرغب فى الحيلولة دونها. ومهما يكن من أمر، فليست آراء مستر إليوت فى الدين هى التى ستسبب له المشاكل مع أناس كثيرين، وإنما ارتضاؤه الطبقات الوراثية وشكوكه فى

مبدأ التعليم لكل إنسان. إذ ها هنا بين الحين والحين يحل محل رئيس الشمامسة المازح العملى الصبيانى، الذى تلهيته المفضلة هى إغاظة حزب الويج، خاصة إذا تصادف أن كان أعضاؤه من الأمريكيين.

هذه هي المعالجة المسرعة، وإن صرخات اللوعة والغضب التى بدأت، فعلا، تتعالى لا تصك كليةً أذنى واحد على الأقل من السامعين، لأن من خصائص المستنيرين غير الجذابة افتقارهم الذى يكاد يكون كليًا إلى حس الفكاهة. ومهما يكن من أمر، فإن عنصر رئيس الشمامسة فىّ لا بد أن يأسف لهذه الصرخات، لأن جمهورًا مستثارًا لن يكون على استعداد لأن يستمع، ولا حتى أن يدحض. وليست قيمة كتاب المستر إليوت كامنة فى النتائج التى ينتهى إليها - وأغلبها موضع جدل - وإنما فى الأسئلة التى يثيرها. فعلى سبيل المثال، كيف نُقلت الثقافة فى الماضى؟ ولئن لم تعد مناهج الماضى ممكنة، فكيف يتسنى نقلها الآن؟ أظن أن مستر إليوت ليس مصيبًا إلا جزئيًا عندما يؤكد أن دور النقل، فى الماضى، قد لعبته طبقة أو طبقات. فلعدة قرون، كانت الثقافة تنقلها الكنيسة، أى مؤسسة ذات مركز وراثى يمكن استمداد أعضائها من أية طبقة اجتماعية. وفى انجلترا، نجد أنه فقط أثناء القرنين الأخيرين أو نحو ذلك ، قد انتقلت مسئولية الثقافة إلى الطبقات الاجتماعية، أولاً للأرستقراطية مالكة الأراضى، ثم - عندما غدت حاملة أسهم دون مسئولية - للطبقات ذات المهن: الكهنة والأطباء والمحامين إلخ . . وحتى عند ذاك ، فإن مؤسسات معينة - الجامعات الأعظم والبقع المسورة للكاتدرائيات - هى التى كانت مسئولة حقيقةً. أضف إلى ذلك أنه فى اسكتلندا لم يكن الأغنياء هم وحدهم، أو هم الذين بصورة أساسية يلتحقون بالجامعات.

وقد كانت مشكلة أمريكا فريدة. فقراءات جفرسن وهاملتون لم تكن مختلفة عن قراءات الأوروبيين، ثم بين ١٨٣٠ و١٨٧٠ تقريبًا ظهرت ثقافة كانت غير أوربية يقينًا، ولكنها أنجلو-سكسونية تمامًا. وبعد ذلك تعين على أمريكا، بمعنى من المعانى، أن تبدأ من جديد. وربما كان لسوء الحظ أنه، باستثناء ألمان ٤٨ واليهود الذين جاءوا فرارًا من الاضطهاد، كان دافع الهجرة من أوربا أثناء القرن التاسع عشر هو ببساطة الفقر، وكان معنى هذا أنه من بين الأيرلنديين والإيطاليين - مثلاً - الذين جاءوا، كان قلائلُ حملةً - عن وعى - لثقافتهم المحلية، وقلٌ منهم من كانت له ذكريات كثيرة يرغب فى المحافظة عليها. وهذا، إلى جانب غياب أية كنيسة واحدة مهيمنة، قد ألقى بكل العبء الثقافى تقريبًا على عاتق المدرسة، التى كان عليها أن تناضل قدر ما تستطيع، بعون

ضئيل حتى من الأسرة. ومن العلامات المشجعة جداً ان المجموعات الاجتماعية داخل المجتمع الأمريكى - اتحادات العمال مثلاً - قد بدأت تتدخل فى التعليم بدلاً من أن تتركه كليةً للدولة. ولم أستطع قط أن أفهم كيف يمكن للبرالى - من بين جميع الناس - أن يعتبر تعليم الدولة غير شرٍ ضرورى، ومؤقت فيما نأمل. إن الأساس الوحيد لارتضائه الذى أستطيع أن أتخيله هو الأساس التسلطى الذى يورده أفلاطون - إنه السبيل الوحيد لضمان السُنة. حسنٌ، إذا كان الأمر كذلك، فليس إنجيل كليات تدريب المعلمين هو إنجيلى. أضف إلى ذلك أنه كلما أمكن تقسيم مهمة التعليم بأكملها بين مختلف الجماعات، ضَؤُلَتْ الوحدة التعليمية. ويكاد يستحيل على التعليم المنظم على أساس جماهيرى ألا يحاكى المناهج التى أثبتت جدواها فى إنتاج السلع بالجملة.

إن أكبر بَرَكة يمكن أن تهبط على التعليم العالى فى هذا البلد لن تكون إقامة مزيد من الحواجز الطبقية ، وإنما إزالة إحداها، أعنى التفرقة التى تقام بين من التحقوا بكلية ومن لم يفعلوا . فما دام أصحاب العمل يتطلبون درجة علمية للوظائف التى لا صلة لها بالدرجات، ستظل الكليات مغمورة بطلاب لا حب للمعرفة منزه عن الغرض لديهم. وإذ يعى المدرسون - خاصة في ميدان الإنسانيات - حاجة طلبتهم الاقتصادية إلى اجتياز الامتحانات، فسيهبطون بالمستويات حتى يدعوهم يمرون.

هكذا يمكن للمرء أن يمضى فى الثرثرة والتشاحن مع رئيس الشمامسة طوال المساء. ولئن أطَلَّتْ، بين الحين والحين، رأس صغيرة لدى الباب وهتفت: «يسقط جفرسن!» أو «بعد إذنك، أأنت من الدرج العلوى؟»، لقد أمكن تجاهلها بأدب. لقد كانت المحادثة منبهة، والبورت ممتازا . استمر. لست أشكك فى جدوى

Ichabod! Ichabod!

(يا للسماء! ما عسى تلك الضجة غير العادية أن تكون؟) كنت تقول يا سيدى إن المتعصبين لحكومة عالمية يبدو أنهم يفترضون أن . .

Mene, Mene, Tekel, Upharism

There it goes again

إن المحادثة تتطاول حتى نقطة الصمت. ويج؟ تورى؟ كل جسد كعشب. الثقافة؟ العشب يذبل. يدرك المرء أنه لم يعد يقرأ نثراً جليًا أو يتابع حجة. لقد كف المرء عن محاولة فهم أو شرح أى شيء. يستمع المرء إلى أغنية إليوت الثالث، صوت فى رامة يبكى ولا يتعزى.

٢ - إليوت عن إليوت

(نشرت فى صحيفة ذا أوبزرفر، ٢٨ أكتوبر ١٩٥١، ص ٧)

الشعر والدراما. تأليف ت.س. إليوت. (فيبر وفيبر، ٧ شلنات، ٦ بنسات).

قلما يطبع خير الفنانين أفكارهم الخاصة عن أعمالهم، البعض لأنهم متواضعون، والبعض الآخر لأنه مشغول بالعمل الذى بين يديه. وهذا أمر يؤسف له. فعلى الرغم من أن النقد لا بد أن يبدأ وينتهى باعتراضات موافقةٌ أو مخالفة من شأن القارئ، أكثر مما هو من شأن الكاتب، أن يتفوه بها، فإنه تكمن بينها كل الأسئلة التى تجعل النقد شائقًا، كالسؤال: «أى مشاكل بعينها كان الكاتب يحاول أن يحل فى هذا العمل بعينه، وإلى أى حد نجح؟» ها هنا يكون الكاتب ذاته - إلا أن تعوزه ملكة الحكم على الذات إلى درجة غير طبيعية - مؤهلاً لتقديم الإجابة، أكثر من أى مراقب خارجى. إن هنرى جيمز فى مقدماته يحقق من أجل إفهام القارئ ما هو بصدده فى رواياته أكثر مما يستطيع أى ناقد آخر - بالغًا ما بلغ من نفاذ البصر - أن يأمل فى تحقيقه.

وإذ يفتتح مستر إليوت المحاضرات السنوية فى ذكرى صديقه القديم الأستاذ تيودور سبنسر، يختار - موفقًا - أن يتحدث عن موضوع خاص، هو مسرحياته، وبطريقة أكثر تحرراً وأكثر شخصيةً و - عرضًا - فكاهةً مما سمح به لنفسه من قبل. وهو يبدأ محاضرته بمناقشة - مع مقتطفات من مسرحية **هملت** - لطبيعة الشعر الدرامى. إن الناس لا يذهبون إلى المسرح ليسمعوا شعراً، بمثل ما يذهبون إلى مجموعة قصائد غنائية، وإنما يذهبون لكى يشهدوا شخصيات فى حالة فعل. بيد أنه إذا كان الشعر ملتحماً بالفعل، فإنه من الممكن أن يتأثروا به دراميا. وعلى ذلك ينبغى أن يكون الشعر الدرامى قادراً على كل درجات الحدة من أكثر المواقف «نثرية» إلى أكثرها «شاعرية». وينبغى أن يسمح للشخصيات بتجاوز أنفسها الفردية العملية، عندما يتطلب الموقف الوجدانى ذلك، وكذلك استئناف ذواتها دون رجة ملحوظة. عليه أن يكون قادراً على الغناء وعلى الحديث.

ثم ينتقل مستر إليوت إلى مسرحياته هو. كانت «جريمة قتل فى الكاتدرائية» قطعة منتمية إلى عصرها عن موضوع دينى. وبالنسبة للمبتدئ، كان لهذا الموقف مزاياه. أما عيبه ، فهو أن نوع النظم القائم على مسرحية كل إنسان، والذى ابتدعه مستر إليوت، لم يكن يلائم إلا مسرحيةً فى تلك الفترة التاريخية بعينها. أضف إلى ذلك أن استخدام الجوقة كمجرد متفرجين على الحدث – وإن يكن فعالاً فى هذه الحالة – كان، فيما يشعر، شركًا وإغراءً بالروغان من تحقيق تكامل حقيقى بين الشعر والحدث. وعلى ذلك فقد قرر فى مسرحيته التالية أن يتناول موضوعًا معاصراً، وأن يبتدع إيقاع نظْمٍ قريبًا من الكلام المعاصر ، وأن يستخدم الشخوص ذاتهم كمعلقين. وفى «اجتماع شمل الأسرة» قطع شوطًا طويلاً فى حل مشكلة النَّظْم. إن البيت الذى ابتدعه – بحسب كلامه – بيت ذو ثلاث نبرات، ووقفة قوية البروز. وهنا أعترف أنى حائر فى أمره. فإذ أفتح المسرحية عشوائيا أقرأ:

Warburton:

I wonder what he wants. I hope nothing

has happened

To either of your brothers.

Harry:

Nothing can have happened

To either of my brothers. Nothing can happen

If Sergeant Winchell is real. But Denman

saw him.

لا بد أن لى أُذنًا من صفيح، لأنى – مهما حاولت – لا أستطيع أن أقرأ أيًا من هذه الأبيات بأقل من أربع نبرات، والبيت الثالث يلوح لى مشتملاً على خمس. بيد أن العروض لدى الشعراء أشبه بـ laying a fire لدى المتزوجين: أمر لا أحد فيه على صواب سوى الذات.

أما سائر أوجه المسرحية، فقد شعر مستر إليوت بأنه أقل رضاءً عنها. لقد تبين أن استخدام الشخوص كمعلقين أكثر صناعيةً حتى من الاستخدام الصريح لجوقة، وأخفق فى جعل أى شىء يحدث على خشبة المسرح حتى الدقائق القلائل الأخيرة، وخروج بطله.

وعلى ذلك ، فقد قرر ألا يكون فى مسرحيته التالية جوقة، ولا إشارات صريحة إلى الأساطير، وإنما حدث كثير، حتى لو ترتب على ذلك إخفات صوت الشعر. وفى «حفل الكوكتيل» نجح أخيراً فى مناجزة المسرحية النثرية على أرضها الخاصة. أما ما عسى خطوته التالية أن تكون، فذاك - كما هو طبيعى - ما لا يخبرنا به مستر إليوت. إنه يعبر فقط عن أمله فى أن يغدو يوماً ما متمكناً من وسيطه ، بما يجعله يتيح للشعر أن يبرز، دون خوف من أن يضر ذلك الدراما. إن مستر إليوت يتكلم بسلطة صاحب إنجاز. ومهما يكن من أمر، فإنى لست مقتنعاً بأن من الضرورى أن نتقبل verismo مسرحيات الوست إند المعاصرة (وهى التى تدين حتى الحبكة الشكلية) على أنها مقدمة لكل مسرحية شعرية، حتى لو شعر مستر إليوت أنها كذلك لمسرحه. ويتجه تفكيرى إلى شكلين دراميين: المسرحية الإيمائية الصامتة (البانتومايم) والأوبرا. وهما اللذان - وإن كانا غير واقعيين كليةً - ينافسان، بنجاح، المسرحية النثرية على اجتذاب الجماهير. وإنهما لبعيدان عن أن يقدما «عالمًا غير حقيقى»، وإنما يقدمان - فى نظرى على الأقل - «محاكاة» للحياة كما نخبرها ذاتيًا أفضل مما يستطيع أى انعكاس طبيعى النزعة أن يؤمل فى تحقيقه.

قد يصبح درب المستر إليوت هو الطريق الرئيس، ولكن ليكون أمراً مؤسفًا أن تؤدى سلطته إلى ترك الدروب الأخرى بلا استكشاف. ليس ثمة، فيما إخال، من يختلف معه على المثل الأعلى للمسرحية الشعرية كما يتصورها، وهو ما يتعين على كل الفنون، فى نهاية الأمر، أن تتصالح معه، لأن استخراج ذلك هو، على وجه الدقة، وظيفتها.

٣ – ت.س. إليوت حتى الآن

(نشرت فى مجلة ذا جريفين، مارس ١٩٥٣)

آن الأوان لكى يبدأ الجمهور شارى الكتب فى الاحتجاج على عادة من عادات الناشرين تشفى على عدم الأمانة، أعنى عادة تسميتهم مجموعة أعمال سابقة لمؤلف مازال حيا «مجموعة الأعمال» أو «الأعمال الكاملة». ففى حالة المجلد الذى أمامنا، مثلا، سيكون العنوان قد غدا كذبة، إذْ يقبلُ خريفُ هذا العام. وفضلاً عما تنطوى عليه هذه العناوين من إساءة تمثيل، فإنها تشجع اتجاه أغلب القراء إلى أن ينسوا أنه ما من حكمٍ عن عمل معاصر يمكن أن يكون أكثر من مؤقت. كلما زادت أهمية الكاتب، كانت أعماله المنفصلة – كحركات سيمفونية – أجزاءً تابعة لعمله بأكمله، فلا يتسنى رؤيتها فى منظورها الأمثل إلا بعد اكتمال العمل. إن **الأرض الخراب**، على سبيل المثال، قد لاحت فى ١٩٢٥، عندما لم يكن يعقبها، سوى **الرجال الجوف**، شديدة الاختلاف عما تبدو عليه اليوم، على ضوء **أربع رباعيات**.

المشكلة هى أنه وقتها لا يستطيع أحد، ولا الشاعر ذاته، أن يخبرنا على وجه الدقة أى ميلاد وأى موت يومئ إليه ذلك. بيد أن الشاعر على الأقل يعلم هذا: إن نقاده معرضون لأن يكونوا أقل منه تهيباً.

ولكى يغدو المرء شاعراً من الطبقة الأولى، لا يكفى أن يكون ذا موهبة عظيمة: على المرء أيضاً أن يولد فى الزمان المناسب وفى المكان المناسب. فلكى يغدو المرء مبتدعاً ثورياً عظيماً، على سبيل المثال، ينبغى أن يبلغ سن الرجولة عندما تكون الظروف التاريخية قد خلقت، لتوها، فاصلاً حقيقياً فى الحساسية. إن من يولدون قبل ذلك لا يكون ثمة ما يدفعهم إلى الانشقاق على ماضيهم القريب. ومن يولدون بعد ذلك يجدون الابتداعات وقد تحققت فعلاً.

ولكى تتاح للمرء فرصة أن يغدو مستكشفاً حقيقياً فى الفنون، يلوح أنه كان يخلق به أن يولد بين ١٨٧٠ و١٨٩٠ . لقد كانت الثمانينيات مواتية بصورة خاصة، وقد أنجبت – ضمن من أنجبت – بكاسو وسترافنسكى وجويس وإليوت. على من ولدوا منا، بعد ذلك ، أن يتحملوا دورهم الأقل بطولة وإن يكن، فيما آمل، مفيداً: دور المستوطنين.

أضف إلى ذلك أنه على قدر ما يخص الأمرُ الشعرَ الإنجليزى، كان من المهم ألا يولد فى انجلترا ذاتها. ومن بين جميع الأماكن يلوح أن الولايات المتحدة كانت أنسبها لميلاده. ولو تركنا تأثير إليوت جانبًا، لوجدنا أننا ما كنا نحصل على شعر إدوارد توماس بدون روبرت فروست، أو على قصائد روبرت جريفز اللاحقة بدون لورا رايدنج، بل وربما قصائد ييتس اللاحقة بدون إزرا باوند.

كان الشعراء فى انجلترا عند استدارة القرن مسجونين فى المواضعات الشعرية – حساسية وتقنية – التى خلقتها الحركة الرومانسية، ومقتصرين على المنطقة التى افتتحها وردزورث وكولردج وكيتس وشلى، واستوطنها تنسون وبراوننج وأرنولد. لقد شعروا أنهم مغلولون، وأن هذه المواضعات لم تعد تراسل حاجاتهم الحقيقية، ولكنهم كانوا أشد تعوداً عليها من أن يروا أين يكمن التحرر الحق. حاول سونبرن وجماعة ما قبل رفاييل الفرار إلى عالم جمالى تتمثل جدته فى طلاق بائن عن العالم المادى المعاصر. ووجد ثلاثة شعراء مرموقين جداً – هاردى وهوبكنز وداوتى – دروبًا أخرى، ولكن لذواتهم وحدها. إن عملهم، على روعته، شاذ.

وقد كان الكتاب الأمريكيون – لأنهم لا يرثون موروثًا محليًا طويلاً – أكثرَ تطلعًا دائمًا من أبناء عمومتهم الإنجليز إلى شعر تقاليد أخرى غير التقليد الإنجليزى. قارن مثلا الاهتمام الذى يبديه شاعر حسن التنشئة كلونجفلو بشعر أوروبا بانحصار تنسون الذى لا يخفف منه سوى تعليمه الكلاسيكى. أضف إلى ذلك أن الأمريكيين يستطيعون أن ينظروا حتى إلى الموروث الإنجليزى بحياد جديد. إن تأثير **الغابة المقدسة**، على سبيل المثال، لم يكن راجعًا إلى ما يشتمل عليه من ملاحظات نقدية قدر ما يرجع إلى مقتطفاته الكاشفة. لقد أخبرنا مستر إليوت أن المؤثرات الرئيسية فى تشكيل أسلوبه هى الكتاب المسرحيون الإليزابيثيون الأواخر كويستر والرمزيون الفرنسيون كلافورج. وقد بحث شعراء بريطانيون كثيرون عن إلهام فى المسرحية الإليزابيثية ولكن دون نجاح؛ لأنهم لم يتمكنوا من سماع شعرها إلا من خلال آذان الرومانسيين، كما لم يتمكنوا من سماع بودلير إلا من خلال أذنى سونبرن.

أقبلت قصيدة **بروفروك** على الشعر الإنجليزى كقنبلة (من الصعب الآن أن ندرك كم كانت الصدمة عظيمة، وأن ندرك أن أحد النقاد الثائرين أشار إلى مستر إليوت على أنه «عبد مخمور»). فها هنا، فى قصيدة واحدة، عُثر على حل مرضٍ للمشكلات

الرئيسية الثلاث التى كانت تحير الشعراء: المشكلة العروضية أو كيف ننجو من مواضعات البحر الأيامبى، ومشكلة التنظيم أو كيف ننجو من تتابع المقطوعات، ومشكلة اللفظ والصورة ، أو كيف ندمج المعدات «الشعرية» التقليدية فى معدات الحضارة الصناعية المعاصرة.

وأكثر ما لفت نظرى إذ أعدت قراءة قصائده من البداية إلى النهاية هو ضآلة التغير الذى طرأ على أسلوبه (بديهى أن مسرحياته تشتمل على تغير، ولكنه على الأغلب تقنى: مواءمة بين الأسلوب وخشبة المسرح). إننا نجد بالفعل فى قصيدتى **بروفروك وصورة سيدة**، على نحو مكتمل النمو، الصور، والبطل الآخذ فى الاكتهال الذى بدأت الرغبة تضعف فيه، والرؤيا النوستالچية، والصوت الحميم – ما من شاعر آخر يوحى إلى القارئ، مثله، بأنه وحيد معه فى الغرفة – بل وتلك الألاعيب الصغيرة كالـ epanorthosis على كلمات من قبيل «الوقت». إن التغير الذى نجده فى القصائد اللاحقة ليس أسلوبيًا ، وإنما هو تغير جلبه نضجٌ وتطهيرٌ مطردان لرؤيا الشاعر للحياة، وعلى وجه الخصوص تغلب على عنصر الغندور الجمالى فيه.

وفى أغلب القصائد وصولاً إلى **الأرض الخراب** وبما فى ذلك تلك القصيدة، نجد شخصيتين متعارضتين تعارض البطل والوغد: المراقب الثقافى الحساس الحزين المكتهل – بروفروك، صديق السيدة، جرونتون، بربانك، تايرزياس – ورجل الدنيا السوقى الجشع النشط: سوينى، وبلايشتاين، وسمسار البيوت ذو البثور، وهو – فى آن واحد – موضع اشمئزاز وحسد النمط الأول. إن الأمر المنفر فى هذا البطل هو ذلك المزيج من رثاء الذات والغرور فى شخصيته. إن سوينى يسرق منه فتاته، فيزعجه ذلك ولكنه يعزى نفسه بأنه أحسنُ تعليمًا، وأنظف ملابس داخلية. ويجد المرء أحيانا ما يغريه بأن يقول حتى لتايرزياس: «حقًا، لم لا تكف عن الاكتئاب وتخرج لتلعب مع سائر الأولاد».

بيد أن «أنا» أربعاء الرماد وأربع رباعيات، أفراد المسرحيات «المختارين» – بكت وهارى وسليا – لا يعودون ينغمسون، مازوكيًا، فى آلامهم، وإنما يتقبلونها كوسيلة إلى الفضل الإلهى، وأمل فى المجد، ومؤشر يومئ إلى رسالة خاصة: لم يكن على تايرزياس القديم إلا أن يسند بالشذرات أطلاله، أما تايرزياس الجديد فيتعين عليه أن يغدو مستكشفًا.

وهى رحلة قد تنتهى بموت الشهادة.

وسوينى، إذا كان يظهر الآن أساساً، يظهر وقد تحور. إنه لم يعد هولة بلا شعور، وإنما مجرد إنسان عادى - جون وإدوارد اللذان يواصلان العيش، مستخلصين أفضل ما يمكن استخلاصه من وظيفة رديئة.

ولئن كان المرء يسمع فى اجتماع **شمل الأسرة وحفل الكوكتيل** نغمة متعاظمة نشازاً عارضة، فإنى أعتقد أن هذه ليست مسألة حساسية ، وإنما مسألة تقنية. فإذ يركز مستر إليوت اهتمامه على مشكلة كتابة شعر درامى لا يكون «مسرحاً للخاصة» زائف الدعاوى، أجلّ مشكلة المواضعات المسرحية، أعنى أنه قد أخذ، دون تغيير، بمواضعات الملهاة الإنجليزية «العالية» التى وُجدت من كونجريف إلى نويل كوارد، والتى ينتمى الديكور والشخصيات الرئيسية فيها إلى عالم الطبقة الأرستقراطية. وعلى قدر ما يكون الموضوع الدرامى واحداً من توكيدات الذات الدنيوية المتنوعة، كالحب بين الجنسين، وتكون القيم المعنوية المتضمنة اجتماعية، تكون هذه المواضعات مرضية تماماً: فالثروة وحسن التربية رموز كافية للملكات والفضائل. بيد أنه عندما يغدو الخيط هو الانتخاب الروحى، والهوة الجذرية بين الإيمان المسيحى **وكل** القيم الدنيوية، تنكسر الرمزية. إنى واثق ثقة مطلقة من أن مستر إليوت لا يريدنا أن نظن أن هارى، وليس جون، قد دُعى لأن جون غبى، أو أن سليا، لا لافينيا، قد دُعيت لأنها من طبقة اجتماعية أعلى، ولكن ذلك على وجه الدقة هو ما يحتمل أن توحى به المواضعات الملهوية التى يستخدمها. أما وقد حل الآن مشكلة النُّظم، فإن أمامه وقتاً لكى يتدبر - كما أثق أنه فاعل - مشكلة «المهاد». وذلك، يقيناً، أحدُ الأسباب التى تجعلنا نتطلع بلهفة إلى مسرحية **الموظف الموثوق به**.

هيوكينر

الأرض الخراب(*)

كتب إليوت مسودة (الأرض الخراب) وهو مريض يقضى فترة النقاهة فى مارجيت ولوزان خلال خريف ١٩٢١ . وهكذا صدرت القصيدة عن ناقه يحس إحساساً قوياً بأن موارد الحضارة الأوربية بعد عشرين قرناً من الزمان قد أشرفت على النضوب، وأن أوربا تدهورت بعد الحرب، كما يعانى من ظروفه الصحية وعبوديته لوظيفته كموظف فى أحد بنوك لندن. وقد وضع إليوت على صدر قصيدته عبارة من رواية كونراد المسماة **قلب الظلمات** هذا نصها: (البشاعة . . البشاعة!) حتى إذا ذهب إلى باريس عرض القصيدة على أستاذه إزرا باوند الذى قال : «لقد وضعت الأرض الخراب أمامى على أساس أنها مجموعة من القصائد . . وقد نصحته بما ينبغى أن يحذفه منها». ويصف إليوت قصيدته التى عرضها على باوند بأنها قصيدة منبسطة مشعثة بارحت يديه وقد هبطت إلى نصف حجمها أى بالشكل الذى تظهر به مطبوعة. ولقد ضاع مخطوط القصيدة المصدر بعبارة كونراد والذى أجرى فيه باوند إصلاحاته بقلم أزرق اللون. على أننا قد نستطيع من ثلاث رسائل متبادلة بين باوند وإليوت أن نتصور شكل القصيدة الأصلية. وترينا هذه الرسائل أن إليوت كان لا يزال متردداً فى الأخذ ببعض نصائح باوند وأن تعديلات باوند لم تكن مقصورة على الألفاظ وحدها وإنما كانت تشمل أيضاً إضافة أو حذف أجزاء كاملة من القصيدة.

وقد كانت قصيدة إليوت الأصلية تحوى قصيدة عن سيدة عصرية تتناول طعام الإفطار فى فراشها وقطعة أخرى طويلة عن حطام سفينة من وحى قصة يوليسيز كما

(*) عن كتاب «الشاعر الخفى ت.س. إليوت» لهيوكينر ، الناشر : إيفان أوبلونسكى ، نيويورك ١٩٥٩ .

وردت فى **جحيم دانتى**. وقد رضى إليوت بحذف هاتين القطعتين دون معارضة ولكنه حاول الإبقاء على بعض المقطوعات الغنائية التى رأى باوند حذفها. وعندما انتزع باوند هذه المقطوعات من صلب القصيدة اقترح عليه إليوت وضعها فى نهاية القصيدة ، ولكن باوند كتب إليه قائلاً: «إن القصيدة الآن تبدأ بكلمة "أبريل" وتنتهى بعبارة "سلام يفوق كل عقل" بلا توقف، وهذا يستغرق ١٩ صفحة. لنقل إنها أطول قصيدة فى اللغة الإنجليزية ، فلا تحاول أن تزيدها ثلاث صفحات أخرى».

وكان إليوت يريد أن يجعل من مطلع قصيدته **جيرونتيون** مطلعاً «للأرض الخراب»، ولكن باوند نهاه عن ذلك، كما أقنعه بحذف عبارة كونراد سابقة الذكر، ونصحه بالإبقاء على المقطع المسمى **الموت غرقاً**. ولحسن الحظ استجاب إليوت لهذه النصائح كلها.

ونحن نعلم أن إليوت قد ذيل قصيدته بحواش يشير فيها إلى المصادر التى أخذ عنها أبياته أو مواضع الاقتباس. وكانت هذه الحواشى آخر مظهر من مظاهر التعقيد الذى اكتنف نشر هذه القصيدة الفريدة. لقد نشر إليوت قصيدته – فى مبدأ الأمر – بلا حواشى فى **الكريتريون والديال** (أكتوبر ونوفمبر ١٩٢٢)، ولكنه أضاف إليها الحواشى حين نشرها فى شكل كتاب، وقال فى تفسير ذلك إنه كان ينظر بعين الاعتبار إلى نقاد قصائده الأولى ممن اتهموه بالسرقة الأدبية، وهكذا أفاض إليوت فى حواشيه فى الحديث عن (أوراق التاروت) التى عثر عليها فى كتاب **من الطقس إلى الرومانس** لجيسى ل. وستون، ونقل تسعة عشر بيتًا من أوفيد، وثلاثاً وثلاثين كلمة من كتاب تشابمان عن طيور شرق أمريكا الشمالية، وأثنى على مدخل كنيسة سانت ماجنوس مارتير، وحيّا المرحوم هنرى كلارك وارين باعتباره من أعظم رواد الدراسات البوذية فى الغرب، ووجه أنظار القراء إلى هلوسة إحدى بعثات استكشاف القطب الجنوبى قائلاً: «لا أذكر أيها ولعلها تكون إحدى بعثات شاكلتون» ثم ساق مقتطفات من فرود وبرادلى وهرمان هيسه. ولقد قال إليوت: «فكرت أحيانًا فى التخلص من هذه الحواشى ولكنى لا أجد الآن سبيلاً إلى نزعها. ولقد نالت هذه الحواشى شهرة أكبر من شهرة القصيدة نفسها. وكان من الحق – ولا شك – أن أقر بما أدين به لكتاب المس جيسى ل. وستون ولكنى آسف حقًا على أنى أرسلت بقصيدتى عدداً كبيراً من الباحثين عن أوراق التاروت والكأس المقدسة، وكأنهم خرجوا لصيد أوزة برية!». وهكذا يجيز لنا

إليوت نفسه أن نهمل هذه الحواشى ونفهم القصيدة من غيرها. وإذا كان مثل هذا التصرف يقتضينا قدراً كبيراً من الشجاعة فى مواجهة الدارسين وأساتذة الأدب ، فإنه لما يشجع حقًا أن يقول باوند: «لقد رأيت القصيدة ولكنى لم أر هذه الحواشى إلا بعد ذلك بستة أو ثمانية أشهر، ولم تزد هذه الحواشى من استمتاعى بالقصيدة مثقال ذرة. إن القصيدة تبدو لى وحدة عاطفية» ويستطرد باوند قائلاً: (إنى لم أقرأ من **الطقس إلى الرومانس** لمس وستون، ولا أنوى قراءته فى الوقت الحاضر. وأما عن الاقتباسات فليس يعنينى مثقال ذرة أن أعلم أيها من داى وأيها من ملتون أو مدلتون أو وبستر أو أوغسطين. فمتعة المرء بقراءة **الأرض الخراب** لن يؤثر فيها أن يكون وبستر هو مؤلف **أيها النساء احذرن النساء** أو أن يكون مارفل هو كاتب **«التحولات»**).

تصلح (مباراة شطرنج) - ثانى مقاطع القصيدة - لأن تكون نقطة الانطلاق. إن الشطرنج يحوى وزراء وعساكر: أى أنه رمز ساخر لتفاوت الطبقات. والشطرنج صراع صامت:

هلا حدثتنى. فيم سكوتك دائماً؟ تكلم
فيم تفكر؟ أى تفكير هذا؟ أى تفكير
أنا لا أعلم قط فيم تفكر، ففكر.

وكل شىء فى المباراة مدارُه الملك: أضعف قطعة على لوحة الشطرنج. ولكن إليوت يتحول بانتباهنا إلى سيدة مترفة تتزين فى غرفتها كالملكات:

كان الكرسى الذى اقتعدته يحكى عرشًا مصقولاً
ويلمع على الرخام. وقد قامت المرآة
على قوائم تطعمها العرائش المزدهرة
وأطل منها كيوبيد ذهبى صغير
(ووارى آخر عينيه خلف جناحه)
فضوعفت شعلات الشمعدان ذى السبعة أفرع
وراحت تعكس الضوء على المائدة إذ

ارتفع بريق حليها للقياه

من علب الأطلس التى سالت فى فيض غنى.

وهذه السيدة المترفة التى يلمع كرسيها كالعرش المصقول تشبه كليوباترا التى كان قاربها يلمع على وجه المياه. على أنه ليس فى غرفة هذه السيدة شىء طبيعى: فالعرائش المزدهرة منقوشة، وكيوبيد ذهبى، والضوء ليس مبعثه الشمس، والعطور صناعية، والشمعدان ذو سبعة أفرع كشمعدانات هياكل الكنائس ، ولكنه لا يؤدى أى وظيفة دينية ، والدولفين منحوت وهو يسبح «فى ضوء حزين». وفى هذه الغرفة نجد:

أشكالاً محملقة

وقد مالت إلى الأمام، متكئة، وبطنت الغرفة المغلقة بالصمت

ثم يأتى زائر للسيدة، وهو - ككل زائرى إليوت - يرتقى درجاً:

قد تثاقل وقع الأقدام على الدرج

ويدور الحديث بين الاثنين:

ترى ما عسى هذه الضجة أن تكون؟

إنها الريح تحت الباب.

وما عسى هذه الضجة التى تتعالى الآن أن تكون؟ ماذا تفعل الريح؟

لا شىء. مرة أخرى لا شىء تفعله.

ألا تدرى شيئاً؟ ألا ترى شيئاً؟ ألا تذكر شيئاً؟

أما أنا فأذكر

قد كانت هاتان اللؤلؤتان عينيه.

وهكذا فالمرأة مريضة بالأعصاب، وهى تسمع أصواتًا لا وجود لها إلا فى مخيلتها. لقد قال الفيلسوف ف.هـ. برادلى - وهو الذى أعد إليوت رسالة الدكتوراه عنه : «إن خبراتى تقع داخل دائرتى الخاصة وهى دائرة مغلقة على الخارج». ومغزى هذا الكلام أن الاتصال متعذر بين هذه السيدة وبين زائرها، فكلاهما يضرب فى بيدائه ولا يستطيع أن يفهم صاحبه. وفى هذا الفراغ لا يملك الاثنان إلا أن يتساءلا:

ترى ما عسانا نفعل غداً؟

ترى ما عسانا نفعل إلى الأبد؟

ألا فهو الماء الساخن فى العاشرة

ولئن أمطرت فهى العربة المغلقة فى الرابعة

وسنلعب مباراة شطرنج

مطبقين عيوناً بلا أجفان ومنتظرين طرقة على الباب.

وإذا ما نحن تحولنا عن الوزراء إلى العساكر وجدنا أن الحياة السفلى ليست أقل زيفًا وابتعاداً عن الطبيعة من هذه الحياة الأرستقراطية. فإليوت يقدم لنا امرأتين سوقيتين تتحدثان فى بار، وتتردد فى حديثهما كلمات الأسنان الصناعية وعمليات الإجهاض والصيدلى ، والمرأة التى يريدها زوجها أن تتجمل له وتبدو فى غير هيئتها الحقيقية.

ولنعد الآن إلى الجزء الأول من القصيدة: (دفن الموتى). إن إليوت يبدؤه بقوله:

أبريل أقسى الشهور، فهو ينبت

الزنابق من الأرض الميتة، ويمزج

الذكرى بالرغبة، ويجعل

الجذور الخاملة تنبض بأمطار الربيع.

وإليوت بهذه الأبيات يعارض قول تشوسر :

عندما تنهمر شآبيب أبريل العذبة

وتخترم جدب مارس لتخترق الجذور

وتغسل كل عرق بالعصارة الحلوة

تلك التى تنبت منها الزهور . .

عند ذلك يتوق الناس إلى الشروع فى رحلات الحج.

وهكذا فالربيع الذى كان عند تشوسر فصل التجدد والحياة والبعث أصبح رمزًا للقسوة فى قرننا العشرين. أبريل قاس لأن الحياة تتولد فيه من الموت ولأنه يعذبنا بذكريات الماضى الذى لن يعود. وقديمًا كان الربيع عند تشوسر إيذانًا بخروج الحجاج إلى رحلات الحج المقدسة. أما إليوت فلا يرينا حجاجًا وإنما يعرض علينا مجموعة من السائحين الأوربيين الكسالى الثرثارين فى وسط أوربا بلا وطن ولا هدف:

لقد توقفنا فى بهو الأعمدة

وخرجنا إلى ضوء الشمس فى الهوفجارتن

وشربنا القهوة وتحدثنا ساعة من الزمان

وفى غمرة هذا الضياع تصيح امرأة:

ما أنا بالروسية على الإطلاق، وإنما أنا ألمانية حقة من لتوانيا

مما يوحى باختلاط الأجناس والسلالات فى أوربا بعد قيام الحرب، وبقاء الكبرياء القومى رغم ذلك . كما أن فى صيحتها مزيجًا من الذكرى والرغبة اللذين يبعثهما الربيع. وهناك فتاة أخرى تسترجع ذكرياتها:

وعندما كنا صغارًا نقيم فى بيت الأرشيدوق

ابن عمى، أخذنى فى زلاجة

حتى ملأنى الخوف وقال: مارى،

مارى، أحكمى قبضتك عليها . . ثم انزلقنا.

فى الجبال يحس المرء بالحرية.

إنى أقضى شطرًا طويلاً من الليل فى القراءة وأمضى جنوبًا إذا جاء الشتاء.

فكلمة (الأرشيدوق) تذكرنا بمجد الإمبراطورية النمساوية المجرية الغابر. وخوف الفتاة مارى من الانزلاق يوحى بخوف الإنسان الأوربى من السقوط. ولا هدفَ جَدْىٌّ من مغامرتها فى نهاية الأمر. ثم يقول إليوت:

ترى ما عسى هذه الجذور المتقبضة أن تكون؟ وأى الأغصان يمكن أن ينمو
من بين هذه الأنقاض الحجرية؟ يا ابن الإنسان
ليس فى مقدورك أن تعرف ولا أن تحدس. أنت لا تعرف غير
كومة من الصور المكسورة والشمس تسفعها
إن الشجرة الميتة لا تعطى ظلاً، والجندب لا يجلب الراحة
والحجر اليابس لا يبعث خرير الماء ..

ويلاحظ أن عبارة «كومة من الصور المكسورة» تذكرنا بأطلال المدن التى انقطع ورود الماء إليها حتى بادت واندثرت كمدن شمال افريقيا أو قرطاجنة القديس أوغسطين. وكومة الصور المكسورة يمكن أن تكون أيضاً رمزًا للصورة المشوشة التى ترتسم فى وعى الإنسان الحديث لآثار شكسبير وهومر ورسوم ميكائيل أنجلو وروفاييل.

إن أمثال هذه العبارات تتماوج فى ذهن الإنسان الحديث: أكون أو لا أكون تلك هى المسألة، هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه، لمسة من الطبيعة، الله يخلق الشمس والقمر إلخ . . . لقد أصبح الرسم فى عالمنا مجموعة صور مكرورة طبق الأصل، وأصبح الأدب خليطًا من المقتطفات، كما أصبح التاريخ مجموعة من النظريات والمواقف والأوضاع: تليسكوب نلسون، واشنطن يعبر خليج ديلاوير، حكومة من الشعب للشعب بواسطة الشعب، الكوليزيوم، الجيلوتين، إلخ . . . وهكذا فكما ان المدن تقوم على أنقاض سابقاتها، فإن «الأرض الخراب» تقوم على أنقاض سابقاتها من القصائد. وابن الإنسان – فى غمرة هذا الخراب – لا يفتأ يتحرك بلا كلل نحو الشرق: أى نحو روسيا (هلم تحت ظل هذه الصخرة الحمراء) ولكنه لا يجد غير الخوف. ثم نحن نلتقى فى القصيدة بفتاة السنابل البرية، وهى تتحدث فى سرعة وبساطة وألم، وكأنها أوفيليا «هملت» التى أصابها الجنون:

قد أهديتنى السنابل البرية، لأول مرة، منذ عام
وقد أطلقوا علىّ اسم فتاة السنابل البرية

فهى تتحدث كالأطفال، ولعلها كانت تندب حظها العاثر بكلماتها هذه أو لعل الكلمات كانت تتردد فى مخيلتها.

أما رد الفتى عليها فيؤلف طبقات متعددة من الأحاسيس:

وعلى الرغم من ذلك فعندما تأخرنا فى العودة من حديقة السنابل البرية.

وقد امتلأ ما بين ذراعيك بها، وابتل شعرك لم يعد فى مقدورى

الكلام فخفضت عينى، لم أكن

بالحىّ ولا بالميت ولم أكن أدرك شيئًا

فلقد كنت أنظر فى قلب الضوء، السكون . .

إن حديث الفتى هنا شهوانى فى جوهره، على أن فيه خبرة صوفية تكاد تشفى على حد الدنس. وحديقة السنابل البرية أشبه ما تكون بخميلة ضائعة كان يؤدى فيها طقس دينى. لقد امتلأ ذراعا الفتاة بالزهور وابتل شعرها وهى تمارس هذا الطقس ولكننا لا نعلم عن كنهه شيئًا. والأهم من ذلك أن هذه الفتاة قد تكون – كأوفيليا – ماتت غرقًا. ونحن نذكر أن أوفيليا قد جمعت الزهور قبل أن تغرق فى الجدول ، وهى قد رقدت وأنشدت نتفًا من الأغانى القديمة:

عليلة تهب الرياح : .

هنالك الموطن

بينما انتشر شعرها وثيابها على صفحة الماء.

وينتهى (دفن الموتى) بحوار كئيب عن جثة مدفونة فى حديقة:

أتراها بدأت تؤتى ثمارها؟ أتراها تينع فى هذا العام؟

أم ترى الصقيع المباغت أقلق مرقدها؟

فهنا رجلان إنجليزيان يتحدثان عن أزهار التيوليب التى يزرعانها وهما يمزحان مزاحًا خشنًا كمزاح القتلة. فالقاتل الإنجليزى – بعكس زميله الأمريكى – يؤثر أن يدفن ضحيته على مقربة منه: فى الحديقة أو وراء كساء الجدار أو فى غرفة على السطح.

عظام ملقاة فى غرفة صغيرة ضيقة جافة على السطح

لا يكاد يطؤها غير أقدام الفأر بين الحول والحول

و«عظة النار» تؤكد احتمال غرق فتاة السنابل البرية. فالمقطوعة تبدأ بتصوير أصابع يائسة تتقلص وتغوص فى الضفة الرطبة، وتنتهى ببنات التيمز اللواتى يغنين فى قاع النهر الناضح زيتًا وقارًا:

قد انهارت خيمة النهر: ها هى ذى آخر أوراق الشجر

تتقلص كالأصابع وتغوص فى الضفة المبلولة. ها هى ذى الرياح

تجتاز الأرض السمراء دون صوت. لقد رحلت الحوريات عن المكان.

فيا نهر التيمز الرقيق هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودتى.

و«خيمة النهر» هنا هى الأشجار المتشابكة على كلا الجانبين وقد تعانقت أغصانها وكأنها تكوّن سرادقًا يسير تحته العشاق. ولكن هذا السرادق قد انهار حين غرقت الفتاة، وها هى ذى أصابعها تتقبض وتحاول الإمساك بالشاطئ دون جدوى.

ومن أقوى أجزاء (عظة النار) ذلك الجزء الذى يصور إليوت فيه الكاتبة على الآلة الكاتبة وعشيقها الذى يتردد عليها فيقضى وطره منها دون عاطفة حقيقية ، ثم ينصرف. هنا يبدع إليوت فى جعل الإيقاع الموسيقى لقصيدته يماشى المشهد الكئيب الذى يرسمه. فلقاؤهما يتم فى الغروب البنفسجى . والقطعة تتميز بحزن رفيق، وأوزان تكاد تتمزق من الملل، وكل شىء لا يلبث أن يرتمى فى اللامبالاة:

الوقت الآن ملائم فيما يظن

فقد انتهت الوجبة وتملكها السأم والإرهاق

يحاول أن يطوقها بين أحضانه

التى لا تجد مقاومة منها، إن لم تكن زاهدة فيها.

ثم نلتقى ببنات التيمز اللواتى هتك عرضهن، وقد أخذهن إليوت عن الموسيقار فاجنر ذلك «الفنان العالمى» الذى مجده الرمزيون الفرنسيون. وعلى الرغم من أن إحدى شخصيات إليوت فى مقالته المسماة (حوار عن الشعر المسرحى) وصفت فاجنر بأنه (وبيل الأثر) ، فإن هذا لا يمنع أن يكون إليوت متأثرًا به. ففاجنر لم يكن مجرد صاحب حيل أوركسترالية أو مجرد رجل فاسد الذوق فى اختياره للأساطير ، وإنما كان إلى جانب ذلك كله – أو قبل ذلك كله – حاد الشعور بخشونة عصره ؛ مما يبرر – إلى حد ما – أدواته الفنية وذوقه فى الاختيار.

و«عظة النار» تبدأ بوصف مياه التيمز التى يحدث فيها الغرق كما رأينا، ولكنها تنتهى باحتراق. والنار عند إليوت رمز للشهوة: إنها شهوة حوريات التيمز، وشهوة الكاتبة على الآلة الكاتبة وعشيقها، وشهوة بنات التيمز، إلخ . .

والمشكلة أن هؤلاء الأشخاص لا يعلمون أنهم يحترقون بشهواتهم، أو كما تقول إحدى بنات التيمز: «لم أعلق على قوله بشىء إذ ماذا يسوؤنى؟». وأما فيلباس التاجر الفينيقى ، فقد «نزع تيار يجرى تحت الماء اللحم عن عظامه فى همسات» حتى «أنسى صيحة النورس واصطخاب البحر العميق» كما أنسى «الخسارة والربح» وهو يغوص إلى الأعماق.

والجزء الأخير من القصيدة (ما قاله الرعد) يبدأ بمشهد صلب المسيح:

بعد احمرار ضوء المشعل على الوجوه التى ترفضُّ عرقًا

بعد صقيع الصمت فى الحدائق

بعد العذاب فى البقاع الحجرية

الصياح والبكاء

والسجن، والقصر، ورجع

رعد الربيع فوق الجبال القاصية

قد مات ذاك الذى كان حيًا

قد متنا نحن الذين كنا بقيد الحياة

دون كبير صبر.

ونحن نعلم أن إليوت قد أقام قصيدته كلها على أساس أسطورة وردت فى كتاب «موت أرثر» لتوماس مالورى. والأسطورة تصور كيف أنقذ أحد الفرسان الأرض الخراب. وهكذا ينتقل بنا إليوت إلى الأرض التى تعانى من الجدب والجفاف:

لا ماء هنا لا شىء سوى الصخر

الصخر ولا ماء. والطريق الرملى

الطريق الذى يتعرج بين الجبال

وهى جبال من صخر ولا ماء

لو كان ثمة ماء لتوقفنا وارتوينا

ثم يعود بنا إليوت إلى السيدة المترفة التى رأيناها فى (مباراة شطرنج):

قد أحكمت إحدى النساء بسط شعرها الأسود الطويل

وراحت تعزف موسيقى هامسة على هذه الأوتار

وبدلاً من «كيوبيد الذهبى» نجد:

خفافيش ذات وجوه طفلية فى الضوء البنفسجى

تصفر وتضرب بأجنحتها

وقد دبت رؤوسها الزاحفة على أسفل حائط مسود .

وفى نهاية القصيدة لا تلبث رحلة الإنسانية نحو الشرق – عبر الصحراء المحرقة – أن تنتهى. ورغم أن أرض «الملك الصياد» مازالت خرابًا ، فقد استطاع الشاعر أن يصل إلى البحر وأدار للأرض ظهره:

إنى جلست على الشاطئ

أصطاد، وقد ترامى السهل القاحل من ورائى

أفترانى مستطيعًا أن أنظِّم أراضىَّ على الأقل؟

ومغزى البيت الأخير اننا حين نجد أنفسنا فى أرض خراب، فليس فى مستطاعنا أن ننظم هذه الأرض كلها، ولكن واجب كل إنسان هو أن يحاول – على الأقل – إصلاح أرضه هو. وأخيراً يقول إليوت:

هذه الشذرات قد سندت بها خرائبى

وإليوت بهذا البيت يشرح ما فعله فى ختام قصيدته. فقد أورد فيها نتفًا من أسطورة وردت فى (الفيدا) الهندية ومسرحية (الشيطانة البيضاء) لوبستر و(الجحيم) لدانتى و(المظهر والحقيقة) لبرادلى و(سوناتة) لجيرار دى نيرفال ومسرحية «المأساة الأسبانية» لتوماس كيد إلخ . . . وهو بهذا يريد ليعبر عن اختلاط القيم وانهيار الفواصل بين الحضارات فى العالم الحديث.

وخلال شهور قلائل وجد إليوت نفسه فى غمرة نجاح يدير الرؤس وربحت قصيدته جائزة (الديال) لعام ١٩٢٢، وما لبثت طبعة ثانية من القصيدة أن لحقت بالطبعة الأولى. وسرت الإشاعات بأن إليوت لم يرد بالقصيدة إلا التفكهة. ولم يمل كثيرون إلى البيت الذى يقلد فيه إليوت صوت العندليب (تويت تويت تويت).

وسأل أرنولد بنيت إليوت عما إذا كانت حواشى القصيدة جداً أو هزلاً، وكان حريصاً على أن يوضح لإليوت أنه لا يقصد توجيه أية إهانة له بهذا السؤال. وقد أجاب إليوت بأنها «كانت جداً» وأن عنصر الفكاهة فيها ليس أكثر منه فى بعض أجزاء القصيدة. وقال معلق «ملحق التايمز الأدبى» – إنه يحس بأن إليوت فى قصيدته كان يقترب أحياناً من الاتساق.

لقد كتب إليوت قصيدة عبرت عن شعور كثير من القراء بأنهم لا يعرفون ماذا يفعلون بأنفسهم، أو كما قال إليوت نفسه: «لقد توهم كثيرون عند قراءة قصيدتى أنه انجاب عنهم الوهم». وهكذا ابتكر إليوت منهجاً شعرياً جديداً، كما تميز بأنه الشاعر الذى كتب قصيدة غير مفهومة ولها حواش وشروح. ولم يغب عن بال إليوت جو الفكاهة الذى يكتنف الموضوع. فبعد نشر القصيدة بست سنوات، كان يقارن بين الشاعر كراشو وشلى، حين قال عن إحدى مقطوعات شلى فى قصيدته (إلى القبرة): «قد يجد من هم أكثر منى علماً مفتاحاً لفهم هذه المقطوعة. ولكن كان ينبغى على شلى أن يذيل قصيدته بحواشٍ !»

جورج وليامسون

ثلاث قصائد(*)

سويني منتصبًا

«والأشجار من حولى
دعوا الجفاف يدب إليها وتتساقط عنها الأوراق، دعوا الصخور
تئن مع اصطخاب الموج المستمر، ومن ورائى
فليصر كل شيء قفراً. انظرن أيتها الفتيات!»
فلترسمن لى شطًا كهفيًا قاحلاً
ملقى به فى السيكلاديز التى لا تعرف السكون
ارسمن لى الصخور العارية المتعرجة
تواجهها البحار الكاشرة عن أنيابها العاوية

اكشفن لى عن إيولس فى علاه
إذ يستعرض العواصف الثائرة

(*) عن كتاب «مرشد القارئ إلى ت. س. إليوت» لجورج ولياماسون ، ذاتون داى برس ، نيويورك ١٩٦٢ .

التى تعقد شعر أريادن
وتنفخ بالسرعة الأشرعة المنقوض عهدها .

إن الصباح يحرك الأقدام والأيدى
(ناوسيكا وبوليفيم).
إيماءة الأورانج أوتان
تنهض من تحت الأغطية بين البخار.

إن هذا الجذر الذابل لعقد الشعر
قد شق من تحت وشخب بالأعين،
هذا الفم البيضاوى تخرج منه الأسنان:
الحركة المنجلية من الفخذين

تنطوى إلى أعلى عند الركبتين
ثم تستقيم من الكعب إلى الردف
دافعة هيكل السرير
وقابضة على كيس الوسادة.

انتصب سوينى قائمًا ليحلق
أكرش ورديًا من قفاه إلى جذعه،
إنه يعرف المزاج الأنثوى.
ويمسح غسالة الصابون من حول وجهه.

(إن الظل المتطاول للإنسان
هو التاريخ، كما قال إمرسون
الذى لم ير ظل
سوينى مفرشداً فى الشمس).

يختبر الموسىّ على ساقه
منتظراً إلى أن تتكمش الصرخة.
والمصابة بالصرع على الفراش
تميل إلى الوراء، قابضة على الجنبين.

إن سيدات الردهة
يجدن أنفسهن وقد زج بهن وافتضحن،
فيشهدن الناس على مبادئهن
وينعين قلة الذوق.

وإذ تلاحظ أن تلك الهستريا
يمكن بسهولة أن يساء فهمها،
تلمع مسز تيرنر
إلى أن هذا لا يفيد البيت فى شىء.

ولكن دوريس، وقد خرجت ملتفة من الحمام،
تدخل على قدمين واسعتين
جالبة معها كربونات النشادر
وكوباً من البراندى.

ت.س. إليوت

سويني منتصباً

(سويني منتصبًا) ١٩١٩ تعليق تهكمي على تعريف إيمرسون للتاريخ، مما يجعل للقصيدة موضوعًا آخر مهمًا. فهل «الظل المتطاول» ظل الإنسان أو ظل القرد الشبيه بالإنسان؟ إن لصورة التاريخ عند إيمرسون إطارًا يجعل الظل المتحرك من الماضي إلى الحاضر أقرب إلى التهكم. إذ يبدو أن ثمة تقابلاً وتوازيًا في الوقت نفسه بين نوسيكا وبوليفيمس، بين المريضة بالصرع وسويني. فالظلال المتطاولة لهذين الآخرين ليست واضحة، وإن كانت مع ذلك ترسم معالم القصيدة.

والعنوان يوحي بانتماء الإنسان إلى عائلة السميا (القردة)، ولعل إيحاءه أن يكون أكثر من ذلك. فالعبارة المقتبسة من (مأساة الفتاة) (٢:٢) لبومونت وفلتشر ، تقدم هنا مشهداً آخر (لأثر الأسف) الذي تراه الفتيات، والعبارة في الأصل تقال على لسان الفتاة في مشهد يوحي ببعض عناصر هذه القصيدة. ولما كانت المقابلة بين نوسيكا والمريضة بالصرع أبرز منها بين بولفيمس وسويني، فمن المستطاع أن نظل على افتراض أن الفتاة مركز المأساة. ومن المؤكد أن القصيدة تبدأ برسم خلفية تحكي خلفية الفتاة، مع ترجمة الوحشة إلى البحار المصابة بالصرع، وذلك في الصورة التي تحل محل صورة إيمرسون. وأما أريادن فهي تتضمن مأساة فتاة أخرى، قبل تضمين نوسيكا وبوليفيمس اللذين يمثلان أصول الدراما الحديثة.

والشخصيات التالية قد أدخلت، بطريقة عرضية، وذلك عندما تبدأ القصيدة في ملء فراغ مقدمة الصورة، وبذلك تنقلنا هذه الشخصيات إلى المشهد الحديث، وتحريك الأقدام والأيدي يمثل حركات السيميا التي يقوم بها المصابة بالصرع وسويني، وهما يطيلان «ظل الإنسان» ويشكلانه. أما ضحية هذا التاريخ، وهي الفتاة، فقد فسر سلوكها كثيراً. إن سويني يدعوه «مزاجًا أنثويًا»، وسيدات الردهة – حين يجدن أنفسهن وقد زج بهن – يتظاهرن بالحشمة ويدعونه هستريا قد يساء فهمها، ومسز تيرنر إنما يعنيها سمعة البيت، ودوريس – وهي التي ستصبح في المستقبل رفيقة

مناسبة لسوينى – ترى فى الأمر حالة جسمانية يمكن أن تستجيب للمنبهات. وإن تفسير سوينى للأمر يحميه على الأقل من ذبح نفسه بالموسىّ. غير أن تصرفه، وهذه التفسيرات، كلها جزء من معنى رؤية «سوينى مفرشداً فى الشمس» وكونه بذلك انعكاساً للتاريخ. فهذه الصورة، بإطالتها بوليفيمس، تحيل مأساة الفتاة إلى نوبة صرع، ومن ثم فهى تثير من التفسيرات ما يجعل مداهمة المرض لها فجأة قبيحاً كمقدمة الصورة. إنها صورة للرعب، وهذا هو مغزى التاريخ حينما ينظر إليه باعتباره «الخيال المظلل لسوينى».

هذا ما يقوله وليامسون عن القصيدة ، وأخشى ألا يكون فيه كبير غناء للقارئ العربى ، حيث إن الناقد يفترض فى جمهوره معرفة بأمور قد لا تكون معروفة بنفس القدر لدينا، ومن ثم أضيف إلى كلماته التعليق التالى: فى هذه القصيدة مشهدان: أحدهما بين رجل (سوينى) وامرأة كان يضاجعها على الفراش مصابة بالصرع. والآخر فى بيت للدعارة من العاملات به مسز تيرنر ودوريس إلخ . . لاحظ الإيحاء الجنسى واللعب على الألفاظ فى عنوان القصيدة: «سوينى منتصباً». الأبيات التى تتصدر القصيدة اقتبسها إليوت من مسرحية «مأساة الفتاة» (فصل ٢ منظر ٢) للكاتبين المسرحيين الإنجليزيين بومونت وفلتشر من العصر الإليزابيثى. السايكلاديز مجموعة جزر فى بحر إيجة. إيولس هو إله الرياح فى أساطير اليونان. أريادنى ابنة مينوس ملك كريت أحبت ثيسيوس وساعدته على الخروج من قصر اللابيرنث (التيه) سالماً. «الأشرعة المنقوض عهدها»: لأن ثيسيوس نسى أن يغير أشرعة سفينته السوداء بعد انتصاره على وحش المينوتور ، فانتحر أبوه إذ ظن أن ولده قتل. ناوسيكا: ابنة الملك ألكينوس ، وبوليفيم عملاق بعين واحدة فى أوديسة هوميروس. «إمرسن»: إشارة ساخرة إلى مقالة «الاعتماد على النفس» للكاتب الأمريكى إمرسون ، وكان إليوت، باتجاهاته الدينية، يمقت مذهبه الإنسانى (الهيومانية).

أربعاء الرماد

(١)

لأننى لا آملُ فى التحول مرةً أخرى
لأننى لا آملُ
لأننى لا آملُ فى التحولِ
طامحًا إلى ملَكات هذا وآفاقِ ذاك
فإنى لم أعد أناضلُ لأناضلَ من أجل أمثالِ هاتيك الأمور
(فعلام يَبْسطُ العُقَابُ الهَرِمُ جناحيهِ؟)
وعلام أندبُ
القوةَ الزائلةَ عن الحكمِ الذى جرينَا عليه؟

لأننى لا آملُ فى أن أعرفَ مرةً أخرى
المجدَ الزائلَ فى الساعةِ الفاصلةِ
لأننى لا أظنُ
لأننى أدرى أنى لنْ أدرى قطْ
تلك القوةَ الوحيدةَ الحقيقيةَ الزائلةَ
لأننى لا أستطيعُ أن أجَد ريًا
هنالكَ حيثُ تزدهرُ الأشجارُ، وتفيضُ الينابيعُ، فقد مضى كلُّ شىءٍ إلى غيرِ عودةٍ

لأننى أعرف أن الزمانَ دائمًا هو الزمانُ
وأن المكانَ دائمًا هو المكانُ ولا شىء سواه
وأن ما هو حقٌّ لا يعدو أن يكون حقًا فى زمانٍ واحدٍ فقط
وفى مكانٍ واحدٍ دونَ سواه
فإنى أبتهجُ لأن الأمورَ تجرى على ما هىَ عليهِ
وإنى أجحَدُ الوجهَ المبارَكَ
وإنى أجحدُ الصوت
ولأنى لا أقدر على أن أؤمّلَ فى التحول مرةً أخرى
فإنى أبتهجُ ، إذ لزامٌ علىّ أن أبتنى شيئًا
أقيمُ عليه بَهْجَتى

إنى أُصلِّى إلى الله أن يتغمَّدَنا برحمتهِ
وإنى أُصلى كيما أصرفُ عنّى
هذه الأمورَ التى أناقشُها فيما بينى وبين نَفْسى كثيرًا
والتى أشرحُها كثيرًا
ولأنى لا آملُ فى التحول مرةً أخرى
فلتكفِّر هذه الكلماتُ
عما جَنَتْهُ يداى، على ألاّ أعود إليه مرةً أخرى
عسى قضاءُ اللهِ ألا يكونَ بالغَ القسوةِ فينا

ولأن هذيْنِ الجناحين ما عادا بعدُ صالحيْنِ للطيرانِ
وإنما هما لا يعدوانِ أن يكونَا مروحتيْنِ تضربانِ الهواءَ

الهواءَ الذى غدا الآن آية فى الضآلة والجفافِ
والذى بزَّ الإرادةَ ضآلةً وجفافًا
فَلتُعَلِّمْنَا أىّ إلهى أن نُبَالى وأن لا نُبَالى
ولْتُعَلِّمْنَا كيفَ نجلسُ سَاكنِينْ.

ولتُصَلِّ من أجلنا نحنُ الخاطئينِ الآن وحينَ تحينُ ساعتُنا
لِتُصَلِّ من أجلنا الآنَ وحين تَحينُ ساعتُنا.

(٢)

سيدتى، قد جلستْ ثلاثةُ فهودٍ بيضٍ تحتَ شجرةِ عرعر
فى طراوةِ النَّهار بعد أن أكلتْ حتى الشبع
من ساقى وقلبى وكبدى ومما كان مختزنًا
فى جمجمتى المستديرةِ الخاويةْ. وقال اللهُ:
أتحيا هذه العظامُ؟ أتحيا
هذه العظامُ؟ وأما ما كان مختزنًا
داخلَ العظامِ (التى كانت يَبُسَتْ) فقد قالَ مهلِّلاً:
من أجلِ صَلاحِ هذه السيدةِ
ومن أجل عذوبتِها ولأنَّها
تَكْبُر العذراءَ فى تأملاتِها
فإنَّا لنَأْتلِقُ نوراً. وأمّا أنا الذى توارَى هُنَا
فإنى ألقى بأعمالى إلى النسيانِ وإنى أهبُ حُبّى
لبنى الصحراء ولثمرةِ اليَقْطِين
فإن هذا هو الخليق أن يقوّم من شأنِ

أمعائى وأعصابِ عينىّ والكمياتِ التى لا سبيلَ إلى هَضْمِها
والتى تلفظُها الفهودُ من جسدى. إن السيدةَ تخلُدُ
فى ردائها الأبيضِ، إلى التأمل، فى رداءٍ أبيضَ.
فليكفِّر بياضُ العظامِ عن النسيان.
إذا ما بها من حياةٍ. ومادمتُ منسيًا
وسأظل منسيًا، فالأخلق بى أن أنسى
وأنا أركز فكرى على هدفى وأكرّسُ له نفسى. وأوحى الله
إلى الريحِ النبوءةَ، إلى الريحِ وحدها لأن الريحَ وحدها
هى التى تصيخُ السَّمعَ وغنَّتِ العظامُ مهللةً
أغنيةَ الجندبِ قائلة:

أيا سيدةَ اللحظاتِ الصامتاتِ
أيتها الهادئةُ الحزينةُ
أيتها المزقةُ الكاملةُ كأَتَمّ ما يكون الكمالُ
أيا وردةَ الذكرى
أيا وردةَ النسيانِ
أيتها المرهقةُ واهبةُ الحياةِ
أيتها المهمومةُ المطمئنةُ
لقد غدتِ الوردةُ الوحيدةُ
هى الآنَ الحديقةُ
التى ينتهى إليها كلُّ حبٍ
والتى ينتهى فيها عذابٌ

الحب المكظوم
ليبدأ عذاب الحب المرتوى
وهو الأخطر شأنًا
أيا نهايةَ اللا مُتناهى
أيا رحلةً إلى غير نهايةٍ
أيا خاتمةَ كلَّ
ما ليسَ له خاتمة
أيا حديثًا دون كلمة
وكلمة دون حديث
لتتبارك الأم
من أجل الحديقة
التى ينتهى إليها كلُّ حب.

تحت شجرة عرعر شرعت العظام تغنى، مبعثرة وضَّاءة تقول :
نحن سعداء لأنا تبعثرنا، لم يصنع بعضنا خيرًا كثيرًا لبعض،
تحت شجرة فى طراوة النهار، وقد باركتها الرمال،
ألهيت العظام عن نفسها وعن بعضها، والتأم شملها
فى سكون الصحراء. ألا فهذه هى الأرض التى أنتم
ملقون القرعة على اقتسامها. فلا الاقتسام ولا الالتئام
بذى خطر. هذه هى الأرض. قد آل إلينا ميراثنا.

(٣)

لدى المنعطف الأول فى السلم الثانى
استدرت وأبصرت تحتى
ذاتَ الشكل ملتفًا حول حاجز السلم
تحت البخار فى الهواء الكريه الرائحة
مناضلاً شيطان السلم ذاك الذى يرتدى
الوجه الخداع: وجه الرجاء والقنوط.

لدى المنعطف الثانى فى السلم الثانى
خلفتهما يتلويان، ويدوران من تحتى،
لم يعد هنالك مزيد من الوجوه وكان الدرج مظلماً،
رطبًا، مسننًا، يحكى شدق عجوز يسيل منه اللعاب، وقد فات أوان إصلاحه،
أو بلعوم قِرْش هَرِمٍ به أسنان.

لدى المنعطف الثالث فى السلم الثالث
كان ثمة نافذة مشقوقة وقد انفتحت مثل ثمرة التين
وتحت زهرة العُضَاة ومشهد المرعى
كان الشكل العريض الظهر مرتدياً الأزرق والأخضر
يشجى الربيع بمزماره القديم.
إن الشعر المتطاير جميل، والشَّعر البنى المتطاير على الفم،
والليلج والشعر البنى؛
والتشتت، وموسيقى المزمار، ووقفات الذهن وخطواته على السلم الثالث،

تتلاشى، تتلاشى؛ (وها هى ذى) قوة أقوى من الرجاء والقنوط
ترتقى السلم الثالث.
ألا يا إلهى، لست مستحقًا
ألا يا إلهى، لست مستحقًا
لكن قل الكلمة وحدها.

(٤)

تلك التى سارت بين البنفسج والبنفسج
تلك التى سارت فيما بين
مختلف درجات الخضرة المتنوعة
ماضية فى الأبيض والأزرق، لون مريم،
متحدثة عن توافه الأمور
فى جهلها وفى معرفتها الحزن الأبدى
تلك التى سارت بين الآخرين إذ يسيرون،
قوّت النافورات ورطبت الينابيع
رطبت الصخر الأصم وثبّتت من حبات الرمال
فى زرقة نبات لسان العصفور العايق، فى زرقة لون مريم.
Sovegna vos
تذكر
ألا فها هنا السنون التى تسير فى المنتصف آخذة
معها القيثارات والمزامير، عائدة
بتلك التى تسير فيما بين وقت النوم ووقت اليقظة، مرتدية
نورًا أبيض مطويًا، وقد التف حولها، مطويًا.

تلك مشية العام الجديد، تَرُدُّ السنين
خلال سحابة براقة من الدموع، تَرُدُّ
القافية القديمة بنظم جديد. هلاّ افتديت
الوقت. هلاّ افتديت
الرؤيا التى لم يقرأها أحد فى الحلم الأعلى
بينا تجر الجياد المقرَّنة ذاتُ الجواهرِ عربةَ الموتى المذهبة.

الأخت الصامتة المحجبة بالأبيض والأزرق
بين أشجار الطقسوس، خلف إله الحديقة
الذى انقطعت الأنفاس من مزماره، قد أحنت رأسها ورشمت العلامة وإن لم تقل
كلمة واحدة

لكن النافورة انبثقت إلى أعلى وغنى الطائر تحت
هلاّ افتديت الزمان هلاّ افتديت الحلم
تذكار الكلمة التى لم تُسْمَع، ولا قيلت

إلى أن تهز الريح ألف همسة من شجرة الطقسوس

وبعد هذا كان منفانا

(٥)

إذا كانت الكلمة قد ضاعت، إذا كانت الكلمة المبددة قد تبددت
إذا كانت الكلمة غير المسموعة، ولا المنطوقة
لم تُنطق ولا سُمعت
فستبقى رغم ذلك الكلمة غير المنطوقة، الكلمة غير المسموعة،

الكلمة دون كلمة، الكلمة الكامنة
فى العالم من أجل العالم،
وقد لمع الضوء فى الظلمة
ومازال العالم القلق يدور ضد الكلمة
حول مركز الكلمة الصامتة.

إيه يا شعبى، ماذا صنعتُ بكَ.

ترى أين نعثر على الكلمة، ترى أين
ترن الكلمة؟ ليس هنا، فليس ثمة صمت كاف
لا فى البحر ولا فى الجزُر، لا
على اليابسة، ولا فى الصحراء ولا فى الأرض التى يرويها المطر،
إن أولئك الذين يسيرون فى الظلمة
سواء بالنهار أو بالليل
لا يجدون هنا الوقت الملائم ولا المكان الملائم
إن الوقت الملائم والمكان الملائم ليسا هنا
لا مكان تظله النعمة لأولئك الذين يجتنبون الوجه
ولا زمان تظله البهجة لأولئك الذين يسيرون فى غمرة الضجيج وينكرون الصوتَ

أترى الأختُ المحجبة ستصلى من أجل
أولئك الذين يسيرون فى الظلام، الذين يختارونك ويتحدونك،
أولئك الذين يتمزقون على القرن ما بين الفصل والفصل، بين الزمان والزمان، بين

الساعة والساعة، بين الكلمة والكلمة، بين القوة والقوة، أولئك الذين ينتظرون
فى الظلام؟ أتُرى الأخت المحجبة ستصلى
من أجل الأطفال لدى البوابة
ممن لن يخرجوا ولن يقدروا على الصلاة.
فلتُصَلِّ من أجل أولئك الذين اختاروا ويناهضون

إيه يا شعبى، ماذا صنعتُ بكَ.

أتُرى الأخت المحجبة بين
أشجار الطقسوس النحيلة
ستصلى من أجل الذين يغضبونها
ويتولاهم الرعب ولكنهم لا يقدرون على الاستسلام
ويؤمنون أمام العالم ويكفرون بين الصخور
فى آخر الصحارى بين آخر الصخور الزرقاء
الصحراء فى الحديقة والحديقة فى صحراء
الجفاف، ومن الفم تبصق بذرة التفاحة الذاوية.

إيه يا شعبى.

(٦)

على الرغم من أننى لا آمل فى التحول مرة أخرى
على الرغم من أننى لا آمل
على الرغم من أننى لا آمل فى التحول

متأرجحاً بين الكسب والخسارة
فى هذا المعبر القصير الذى تجتازه الأحلام
هذا الغسق الذى تجتازه الأحلام بين الموت والميلاد
(فلتباركنى يا أبتى) رغم أنى لا أتمنى أن أتمنى أمثال هاتيك الأمور
ومن النافذة الواسعة نحو الشاطئ الجرانيتى
مازالت الأشرعة البيضاء تحلق نحو البحر، أجنحة غير كسيرة

إن القلب الضائع يتصلب ويبتهج
بالليلج الضائع وبأصوات البحر الضائعة
والروح الواهنة تبادر إلى الثورة
من أجل نبات العصا الذهبية المعقوفة ورائحة البحر الضائعة
تبادر إلى استعادة
صيحة السمان والزقزاق الحائم
والعين الضريرة تخلق
الأشكال الخاوية بين البوابات العاجية
وتحيى الرائحة المذاق الملح للأرض الرملية

هذا أوان التوتر بين الاحتضار والميلاد
هنا مكان العزلة حيث تمر أحلام ثلاثة
بين الصخور الزرقاء
أما حين تبتعد الأصوات المتساقطة من شجرة الطقسوس
فدع الشجرة الأخرى تهتز وتجاوبها.

أيتها الأخت المباركة، أيتها الأم المقدسة، أيا روح النافورة أيا روح الحديقة،

لا تجعلينا نخادع أنفسنا بالأكاذيب

علمينا أن نبالى وألا نبالى

علمينا كيف نجلس ساكنين

حتى بين هذه الصخور،

سلامنا فى مشيئته

وحتى بين هذه الصخور

أيتها الأخت، والأم

أيا روح النهر، وروح البحر،

لا تدعينى أنفصل عنك

وليدخل إليك صراخى.

نشرت أجزاء من **أربعاء الرماد** منفصلة: فالجزء الثانى ظهر عام ١٩٢٧ والأول عام ١٩٢٨ والثالث عام ١٩٢٩ ثم نشرت القصيدة كاملة فى أبريل ١٩٣٠ . وأثر دانتى فى القصيدة واضح لا سيما وقد تحول إليوت عن البروتستانتية ، وصار أنجلوكاثوليكيًا من حيث المذهب الدينى. و**أربعاء الرماد** فى المسيحية عيد دينى يبدأ به الصيام الكبير ويسمى فى الشرق (اثنين الراهب). وفى هذا اليوم يغمس القس – فى كنيسته – إبهامه فى الرماد ويرسم علامة الصليب على الجبين مترنمًا: فلتذكر أيها الإنسان أنك تراب وإلى التراب تعود. ويذكرنا هذا بنفى الإنسان من حديقة عدن (سفر التكوين – الإصحاح الثالث) وهكذا يغدو الإنسان محتاجًا إلى التحول من العالم إلى الله ، وهذا هو الموضوع الأساس الذى تدور القصيدة حوله.

إن قصيدة **أربعاء الرماد** تبدأ باقتباس مأخوذ عن الشاعر الإيطالى كافا لاكنتى وهى تستلهم الأناشيد الختامية فى جحيم دانتى. وينبغى أن نضيف إلى هذين المصدرين الكتاب المقدس ، لا سيما نشيد سليمان وسفر حزقيال ورؤيا القديس يوحنا

اللاهوتي التي قد تكون شكلت طراز رؤيا إليوت. كما أن مقارنة القصيدة بـ «الأرض الخراب» قد تلقي الضوء عليها من نواح عدة. فالمرأة - على سبيل المثال -تغدو هنا رمزًا روحيًا وأداة للانجذاب إلى الله.

الحركة الأولى:

إن الشاعر لا يؤمل في التحول إلى العالم ، فهو قد فقد كل قوة وطموح وآثر الانسحاب من النزال. إنه يسمى نفسه (العقاب الهرم) مما يذكرنا بالمزمور ١٠٣ : ٥ (الذى يشبع بالخير عمرك فيتجدد مثل النسر شبابك) كما يذكرنا بسفر أشعياء (اصحاح ٤٠ أية ٣٠): (وأما منتظرو الرب فيجددون قوة. يرفعون أجنحة كالنسور). ويسائل الشاعر نفسه: لماذا أحزن على ضياع القوة المألوفة؟ إنه يعلن فى يقين متزايد أنه لن يعرف قط (الساعة الفاصلة) ولن يرتوى من الينبوع. وهذا الإخفاق فى الارتواء يوجه تفكيره وجهة روحية لن تلبث أن تتطور. أما لماذا لا يؤمل فلأنه يجد الأشياء محصورة فى نطاق الزمان والمكان اللذين شبع منهما . وهكذا يبتهج بأنه تقبل نصيبه راضيًا أو بأنه أدرك حقيقة الأوضاع. وهو يقرر أن ينبذ الوجه المبارك وصوت الدين. أنه يرفض الدين والدنيا معًا وما دام لا يستطيع التحول إلى أحدهما فعليه أن يبدأ من القاع دون أمل: عليه أن يبتنى شيئًا يقيم عليه بهجته. ولكنه يصلى أيضًا طالبًا من الله الرحمة والمغفرة على ما كان يناقشه من أمور. إنه ينتوى ترك الصراع «عسى قضاء الله ألا يكون بالغ القسوة فينا». وينبغي أن نلاحظ أن القضية هنا أصبحت تتجاوز شخصه ومشكلته. لقد دَبَّ الهرَمُ إلى العُقَابِ الفَتِيّ، وغدت أجنحتُه مراوحَ تضرب الهواء وفقد إرادة الطيران. وهكذا يسأل الشاعر الله أن يعلمه متى يهتم ومتى لا يهتم ، وأن يلهمه الصبر حتى يأتيه الموت ويريحه. والموت الذى ترتبط ذكراه بيوم **«أربعاء الرماد»** إنما يمهد للتحول إلى الجزء الثانى من القصيدة.

وخلاصة القول : إن المتكلم هنا يشك فى كل شيء وقد نضبت منابع قدرته على العمل ، فلا هو يستطيع تقبل الله ولا هو يستطيع تقبل العالم ، وإنما هو متردٍ فى حضيض اليأس. لقد يئس من العالم ومن الخلاص على السواء ، وهو لذلك يطلب الموت ويرى فيه مصدراً للبهجة.

الحركة الثانية:

نشر إليوت هذا الجزء تحت عنوان **«تحية»**، والتحية موجهة إلى السيدة في قصيدته، وهي التي سبق لدانتي أن ذكرها. وهكذا يبدأ المتكلم في مخاطبة ما هو أكثر إيجابية من الموت. وينبغي أن نلاحظ أن رموز القصيدة نوعية، ولدينا الآن منها: الحديقة والوجه المبارك والصوت والسيدة. فالوجه المبارك والصوت يرتبطان بتجسد حب الله وهو الذى يتمثل في السيدة أول ما يتمثل، كما أن الوردة (رمز الحب) ترتبط بشجرة الطقسوس (رمز الحزن). والأبيات الأولى تذكرنا بما جاء في سفر الملوك الأول (الاصحاح ١٩) من أن إيليا النبى غدا مهدداً بالقتل ، فذهب وجلس تحت شجرة عرعر طالبًا من الله أن يتوفاه. والفهود البيض عند إليوت تمثل إغراء الموت وجاذبيته. لقد التهمت الفهود أعضاء الجسد التى ترتبط بشهوات الإنسان كما أن لونها الأبيض رمز للطهر والتخلى عن هذه الشهوات. وهكذا تبدأ نفس المتكلم في التطهر وتنحى كبرياءها جانبًا لتحب البشر. فإنكار الذات مرحلة تتلو مرحلة قنوطه التام الذى كان يعذبه. وصلاة العظام تحيّ السيدة صاحبة الفضل في هذا التطور. كما أن «الوردة الوحيدة» رمز لتكريس النفس ، أو قل إنها الزهرة الأبدية ورمز الفردوس الأرضى الذى يتوق إليه البشر. وهذه السيدة التى تجسد حب العذراء هى أول رمز للحب في القصيدة كلها ، وهى لن تلبث أن تقود المتكلم إلى الحديقة التى لم يمكنه في الماضى أن يرتوى منها. ومن الطبيعى أن تبتهج العظام بقسمة أعضاء الجسد الذى طالما عذب صاحبه. وهكذا يكفر عن النسيان ويبدأ في حب إخوانه البشر. لقد بدأ «يبتنى شيئًا» أكبر من قنوطه السابق وبدأت الروح التى في عظامه تستيقظ. وهو لم يعد يرى في الموت قاضيًا على شهواته ولذاذاته وإنما غدا يرى فيه مخلصًا من هذه الشهوات.

الحركة الثالثة:

إن هذا الجزء مؤلف من رموز كثيرة ، وقد نشر لأول مرة تحت عنوان **«أعلى الدرج»**، وأخذ إليوت فكرته عن دانتي. وصعود الدرج هنا رمز للوصول إلى قمة الحب. يقول المتكلم: «لدى المنعطف الأول في السلم الثانى» ، ومعنى هذا أنه قد اجتاز السلم

الأول: لقد اجتاز مرحلة القنوط كما رأينا. و«ذات الشكل» الذى يناضل شيطان السلم هو نفسه لا سواها ، وهو قد انتصر على كواذب الآمال والمخاوف الزائفة وشبح الشكوك وخلفها كلها وراءه. وإن رمز «شيطان السلم» هنا إنما يتضح بمثل قول إليوت فى مقالته عن بسكال: «شيطان الشك الذى لا ينفصل عن روح الإيمان». والدرج المظلم الرطب المسنن رمز للقنوط كما أنه رمز للشيخوخة والتداعى مما يذكرنا بـ «العُقاب الهرم» فى مطلع القصيدة. وعندما يصل الشاعر إلى السلم الثالث يجد رموز الحب الجسدى المغرية: الشعر المتطاير والليلج وموسيقى المزمار. كما توهمه النافذة المفتوحة بأنها تفضى إلى الحديقة المنشودة ، ولكنه يتغلب على هذه المغريات جميعًا ويستمر فى صعود الدرج. وهكذا ينتصر على الرجاء والقنوط معًا.

الحركة الرابعة:

إن الغموض المتمثل فى الجمل الأولى من هذا الجزء غموض مقصود، على أن السيدة ذات الرداء الأبيض لن تلبث أن تذوب تدريجيًا فى أم الحديقة. وهى قد أضافت إلى لونها ألوان العذراء مريم ومعرفتها الحزن الأبدى ، ولكنها – من طريق المفارقة – تعرف هذا الحزن وتجهله فى الوقت ذاته. إنها «الأخت المباركة» للإنسان وللأم المقدسة. وهى قد سارت أول ما سارت فى الحديقة بين الفجر والمساء مشغولة بتوافه الأمور ، وإن تكن «جددت مياه الينابيع» التى لم يستطع المتكلم أن يرتوى منها فى مطلع القصيدة. إنها إنما تشبه السيدة أو العذراء حين تلطف من قيظ الصحراء. ولا تلبث أوصاف الحديقة أن تلتقى فى هذا الجزء وتطور مفارقاتها الأولى. وإذا كانت مريم مرتبطة باللون الأخضر ، فإن هذا اللون يكتسب دلالة أعمق فى الحديقة. ونحن نراها ملتفة بنور الإيمان الأبيض تستعيد الماضى من وراء إشراقة الدموع وتستعيد إيقاع الحب القديم بأوزان جديدة. وهكذا: فالمشكلة الآن هى كيف نسترد «الرؤيا التى لم يقرؤها أحد فى الحلم الأعلى»؟ لقد ارتبطت السيدة بالفهود البيض و«الكلمة دون حديث» ، ونحن نجد الآن أن الجياد ذات الجواهر تزيد من غموض جنازة كلمة الله. إن هذه الرؤيا تشبه ما يسميه إليوت «الحلم الأعلى» عند دانتى، كما أن عربة الموتى تنقل «الكلمة التى لم تقرأ»: كلمة الله. وقد تكون الصورة كلها من وحى رمزية فنانى العصور الوسطى الذين كانوا يرسمون المسيح على شكل جواد مقرن يجر تابوت العهد. ولا

تلبث صورة الأخت الصامتة – وقد تحجبت كبياتريس – أن تؤكد هذا المعنى: فهى تنحنى وترسم علامة الصليب. إنها أم الأحزان، وهى تقف بين أشجار الطقسوس: رمز الحداد والموت. لقد «أحنت رأسها ورسمت علامة الصليب وإن لم تقل كلمة واحدة» وبعثت القوة فى النافورات بينما رد الطائر الحلم إلينا. والحلم هو رمز الكلمة التى لم تنطق «إلى أن تهز الريح ألف همسة من شجرة الطقسوس» ، ومعنى هذا أن حفيف شجرة الطقسوس ينبغى أن يقطع الصمت.

عند هذا الحد نرى الأخت الصامتة تبدأ فى الاهتمام بالمتكلم ، وقد سعى إلى خلاصه، كما نجد شجرة الطقسوس – المرتبطة بالكنيسة – رمزاً للحزن الأبدى الذى كان يحتوى الإنسان والمسيح على السواء. وقول إليوت «وبعد هذا كان منفانا» مأخوذ من صلاة تتمتها: (فلترينا ثمرة رحمك المقدسة: المسيح) إلا أن إليوت يترك الصلاة ناقصة بعكس ما يتبعه فى سائر الأجزاء، تاركاً للرؤيا الكبرى أن تتلو هذه الكلمات. إن عبارة (وبعد هذا كان منفانا) بمثابة رجاء محطم متردد وكأنه يخشى أن يبلغ غايته. والمهم أن المتكلم بعد انتصاره على الرجاء والقنوط يمر فى إيمان متزايد حتى يشهد رؤيا الميلاد الجديد: ميلاد المسيح.

الحركة الخامسة:

إن هذا الجزء يتناول الإبانة عن كلمة الله فى عالمنا، فهى وإن كانت قد ضاعت وتبددت إلا أنها مؤكدة الوجود، وعودتها إنما تتوقف على البشر أنفسهم. إن كلمة الله المتجسدة لا تنبس ببنت شفة ، ولكنها لا تزال «كامنة فى العالم ومن أجل العالم» وقد أعلنت هذه الكلمة حين «لمع الضوء فى الظلمة» فى حين ظل العالم يدور حولها ويحاربها. وقول إليوت : «إيه يا شعبى ماذا صنعت بك» مأخوذ من سفر ميخا (٦ : ٣) كما أن الجواب على سؤال المتكلم «ترى أين نعثر على الكلمة؟» هو: إننا لن نعثر عليها هنا إذ «ليس صمت كاف». إن خطاة البشر يتخبطون فى الظلمة ليل نهار، غير عالمين بالزمان والمكان، فهم فى الظلام «يجتنبون الوجه» وفى غمرة الزحام «ينكرون الصوت»، مثلما كان الشأن مع المتكلم فى الجزء الأول من القصيدة. ولا يلبث المتكلم أن يتحول إلى «الأخت المقنّعة» ، فهل ستصلى من أجل الخاطئين؟ هل ستصلى من أجل الأطفال

لدى البوابة ممن «لن يخرجوا ولن يقدروا على ا لصلاة»؟ إن عذاب المتكلم يزداد هنا: «أترى الأخت المقنَّعة . . . . ستصلى من أجل الذين يغضبونها»؟ وهؤلاء الخاطئون «يتملكهم الرعب ولكن لا طاقة لهم على التسليم» وهم يعلنون إيمانهم أمام الناس وينكرونه فيما بينهم وبين أنفسهم ويسيرون فى درب وعر بين الصخور. وعبارة «إيه يا شعبى» التى ينتهى هذا الجزء بها تذكير صارم للبشر بموقف الله منهم. فالعالم ينأى بنا عن كلمة الله ، رغم أن العالم لا يملك إلا الدوران حولها. ومأساة الإنسان تتمثل فى أن كلمة الله كامنة فى العالم ، ولكن العالم ضد كلمة الله والإنسان أضعف من أن يختار لنفسه موقفاً. هكذا كان شأن المتكلم فى مطلع القصيدة، وهو يؤكد هنا حاجته الشديدة إلى الخلاص ، ويؤكد وجود الحب الأعلى ويعبر عن حيرته وعذاباته.

الحركة السادسة:

وهكذا تعود القصيدة إلى الخيط الذى بدأت به مع تغير طفيف: فقول إليوت فى مطلع قصيدته «لأننى لا آمل فى التحول مرة أخرى» يغدو «على الرغم من أننى لا آمل فى التحول مرة أخرى» ؛ مما يدل على أن إرادة المتكلم قد بدأت تتخذ شكلاً إيجابيًا. إنه لا يؤمل فى الرجوع إلى العالم ولا يتمنى ذلك ، إلا أن مغريات العالم لا تزال تهاجمه وتناوشه. والنافذة الواسعة هنا (كتلك التى رأيناها فى الحركة الثالثة من القصيدة) تكشف له عن جمال العالم وجاذبيته، كما أن الأجنحة غير الكسيرة هنا تحل محل أجنحة العُقَاب الهَرِم. وهكذا نرى «القلب الضائع» يبتهج بمفاتن الدنيا ، وتبادر روحه التى لا تزال واهنة إلى الثورة من أجل شهوة الحواس، وتروح «العين الضريرة» ترسم له سرابًا خدّاعًا.

قصارى القول: إن شهوات الطبيعة التى أيِسَ منها فى مطلع القصيدة ، تتجدد الآن بكل إغرائها أمام عينيه وتكاد تجتذبه إليها. إنه الآن يتذبذب بين الموت والميلاد: موت شهوات العالم فى نفسه وميلاده الروحى. ولا تلبث ثلاثة أحلام (السيدة – العذراء – المسيح) أن تمر بين الصخور. وقول إليوت : «أما حين تبتعد الأصوات المتساقطة من شجرة الطقسوس ، فدع شجرة الطقسوس الأخرى تهتز بدورها وتجاوبها» يذكرنا بقوله فى قصيدة «جيرونتيون» (١٩٢٠): «إن هذه الدموع تتساقط من شجرة الغضب»

مما يجعل من شجرة الطقسوس رمزًا للندم. وأباطيل العالم هى «الأشكال الخاوية» التى تخرج من بوابة كواذب الآمال فى الجزء السادس من **إنيادة فرجيل**. ويضرع المتكلم إلى الأخت المقدسة والأم المقدسة «ألا نخادع أنفسنا بالأكاذيب» أى بالأشكال الخاوية بين البوابات العاجية. ثم هو يقرر أن «سلامنا فى مشيئته»، وذاك درس دانتى الأكبر ، فالسلام ليس بالموت وإنما بالخضوع لمشيئة الله. وأخيراً يرجو المتكلم ألا ينفصل عن النهر والبحر «حتى بين هذه الصخور» ويتوجه بالحديث مباشرة إلى الله. وإن «روح النهر وروح البحر» ليومئان إلى الرب مثلما هو الشأن فى مطهر دانتى وفردوسه ، وسنجد أن هذه الصور لن تلبث أن تتطور وتكتسب مغزى أعمق فى «أربع رباعيات».

وهكذا تم التحول الكامل: لقد كان المتكلم عاجزاً عن التحول إلى الله والعالم معًا ، ولكنه هنا قادر على التحول إلى العالم وإن كان لا يريد غير التحول إلى الله. والواقع أن مشكلته لا تزال قائمة من ناحية أخرى ، فهو وإن كان «لا يتمنى أن يتمنى» الأشياء الدنيوية فإنه يتمناها بالفعل. والأمل فى الخلاص من هذا الإغراء يتمثل فى أن إرادته قد غدت الآن جزءًا لا يتجزأ من إرادة الله ، مما يحميه من الزلل. وإذا كانت إرادته تدعوه للاقتراب من الله من ناحية فإنها تدعوه إلى الابتعاد عن العالم من ناحية أخرى. وهذا التقابل بين الجزء الأول من القصيدة والجزء الأخير يوضح كيفية تحول إرادته إلى الله وصموده أمام مغريات العالم. إن القصيدة تصف مراحل قنوطه وإنكاره ذاته ويقظة روحه وانبعاث إيمانه وحاجته إلى رحمة الله وتجدد إرادته ، وموقفه من الله والعالم على السواء. وهكذا يرتكز موضوع منفاه واغترابه – بعد هدايته – على بصيرة روحية ووعى عميق بالاتجاه الذى ينبغى عليه أن يسير فيه. وإن **أربعاء الرماد** لتصور – من الناحية العاطفية – تجربة الحب الذى يرتقى من القاع إلى القمة ، كما تمثل – من الناحية الذهنية – مراحل القنوط وإزالة الوهم التى تجتازها الروح المفكرة فى طريق تقدمها .

أربع رباعيات

بيرنت نورتون

(١)

الحاضر والماضى
ربما كانا حاضراً فى المستقبل،
وربما كان المستقبل طىَّ الماضى.
لو قد كان الزمان كله حاضراً أبديًا
لما أمكن افتداء كل الزمان.
إن ما كان يمكن حدوثه تجريد
يبقى بمثابة إمكان دائم
فى عالم من التأمل دون سواه
إن ما كان يمكن حدوثه وما قد حدث فعلاً
يشيران إلى غاية واحدة، هى حاضر أبدًا.
إن وقع الأقدام يتردد صداه فى الذاكرة
فى الممر الذى لم نسلكه
نحو الباب الذى لم نفتحه قط
إلى حديقة الورد. إن كلماتى يتردد صداها
هكذا فى ذهنك.
أما لأى غرض

حرك الغبار على إصيص من أوراق الورد
فذاك ما لا علم لى به.
إن أصداء أخرى تسكن الحديقة. أفترانا ساعين وراءها؟
فلتسرع، قالها الطائر، واعثر عليها، اعثر عليها،
حول الركن. خلال البوابة الأولى،
إلى عالمنا الأول، أترانا مقتفين
خديعة الدج؟ فى عالمنا الأول.
قد كانت الأصداء هنالك جليلة، لا تُرى،
تتحرك بلا ضغط، على أوراق الشجر الميتة،
فى حرارة الخريف، خلل الهواء ذى الذبذبات،
ولقد صاح الطائر، مستجيبًا
للموسيقى التى لا تُسْمَع وقد اختفت فى منبت الشجيرات،
وعبر شعاع العين الذى لا يُرى، فقد كان للورود
هيئة الأزهار التى تتلقى النظرات.
كانوا هنالك ضيوفًا علينا، نقبلهم ويقبلوننا
وهكذا تحركنا، وتحركوا، فى نموذج رسمى،
على طول الزقاق الخاوى، فى الدائرة داخل المربع.
بغية إلقاء نظرة على البِرْكة المجففة.
جافة هى البِرْكة، وجاف هو الأسمنت، وقد اسمَّرت حوافُّها،
كان ملء البِرْكة ماء لا يدركه نور الشمس،
وزهرة اللوتس، ترتفع فى هدوء، فى هدوء،
لمعت صفحة (البِرْكة) من قلب الضياء،

وصاروا خلفنا، وقد انعكسوا على البِرْكة.
وما لبثت سحابة أن مرت، فصارت البِرْكة خاوية.
فلتمض، قالها الطائر، لأن أوراق الشجر كانت ملآنة أطفالاً،
وقد تواروا فى انفعال، وانطوت على ضحك.
امْضِ، امْضِ، امْضِ، قالها الطائر: فالجنس البشرى
لا يمكنه احتمال الكثير من الحقيقة.
الماضى والمستقبل
إن ما كان يمكن حدوثه وما قد حدث فعلاً
ليشيران إلى غاية واحدة، هى حاضر أبدًا.

(٢)

الثوم واليواقيت الزرق فى الطين
يلصقان محور العَجَل المثبت.
السلك الطنان فى الدم
يغنى تحت الندوب الراسخة
ليسكن من الحروب التى أنسيت منذ زمن طويل.
الرقصة على طول الشريان
ودورة اللمف
يصورهما انسياق النجوم
صاعدين إلى الصيف فى الشجرة
إنا نتحرك من فوق الشجرة المتحركة
فى الضوء الذى يعلو ورقة الشجر المصورة ونسمع فوق الأرضية المخضلة
تحت، الحلوف والعفر

إنهما يتتبعان نموذجهما مثلما كان الشأن قديماً
ولكنهما يصطلحان بين النجوم.

لدى النقطة الساكنة فى العالم الدوار. لا لحم ولا غير لحم؛
لا مِنْ ولا نَحْوَ؛ لدى النقطة الساكنة، هنالك الرقصة،
لكن لا إيقاف ولا حركة. فلا تدعونه ثباتًا،
ذاك الذى يجتمع فيه الماضى والمستقبل. إنها ليست بالحركة مِنْ ولا نَحْوَ،
ليست صعوداً أو هبوطًا. يستثنى من ذلك النقطة، النقطة الساكنة،
حيث لا يكون ثمة رقص، وحيث لا يوجد سوى الرقص.
قصاراى أن أقول، قد كنا هنالك: لكنى لا أستطيع أن أقول أين.
ولا أستطيع أن أقول، كم مكثنا، لأن معنى ذلك وضعه فى الزمان.
التحرر الداخلى من الرغبة العملية،
الخلاص من الفعل والمعاناة، الخلاص من
الجبر الداخلى والخارجى، وإن حفته
نعمة الحواس، ضوء أبيض ساكن متحرك.
علو Erhebung دون حركة، تركيز
دون إبادة، فكل من العالم الجديد
والقديم يغدو سافراً، ويُفهم
فى اكتمال نشوته الجزئية،
وتحلل بشاعته الجزئية.
على أن غل الماضى والمستقبل رغم ذلك
وهو المنسوج من ضعف البدن المتغير،

يحمى الإنسانية من النعيم واللعنة،
وهما اللذان لا يقدر اللحم على احتمالهما.
إن الماضى والمستقبل
لا يسمحان إلا بالقليل من الوعى.
وكونك واعيًا معناه ألا تكون فى الزمان
لكن في الزمان وحده يمكن للحظة حديقة الورد،
وللحظة التعريشة التى ينقر عليها المطر،
وللحظة الكنيسة التى يسرى فيها تيار ريحى عند سقوط الدخان
أن يذكرها المرء، وقد اندمجت فى الماضى والمستقبل.
فقهر الزمان لا يكون إلا من طريق الزمان.

(٣)

هنا مكان فتور الوداد
الزمن من قبل والزمن من بعد
فى ضوء معتم؛ فلا ضوء نهار
يعطى شكلاً بالسكون الجلى
ويحيل الظل جمالاً زائلاً
بدورة بطيئة إيحاؤها الدوام
ولا ظلمة لتطهر الروح
وتجعل الحرمان يخلى الحس
وتغسل الوداد من الزمنى.
فلا امتلاء ولا خواء. لا شىء سوى رفيف
على الوجوه المرهقة حاملة آثار الزمان

وقد شتتها التشتت عن التشتت
وملأتها الخيالات وأقفرت من المعنى
بلادة منتفخة لا تركيز فيها
رجال وقِطَع من الورق، تدور بهم الريح الباردة
التى تهب قبل الزمان وبعده،
ريح داخل الرئات المريضة وخارجها.
الزمن من قبل والزمن من بعد.
تجشؤ الأرواح المعتلّة
فى الهواء الذابل، والخدر
تسوقه الرياح التى تكتسح التلال المظلمة فى لندن،
وهامستد وكلاركنوك، وكامدن وبوتنى،
وهاى جيت، وبريمروز ولدجيت. إنها ليست هنا
ليست الظلمة هنا، فى هذه الدنيا المغردة.
فلتنزل إلى تحت، لتنزل إلى
عالم العزلة الدائمة وحدها،
عالم ليس بالعالم، لكن ذاك الذى ليس بالعالم،
ظلمة داخلية، وحرمان
وتجريد من كل ملكية،
وتجفيف لعالم الحس،
وإخلاء لعالم الخيال،
وعدم فاعلية لعالم الروح:
إن هذا هو السبيل، أما الآخر

فهو يماثله، لا فى الحركة
وإنما فى الامتناع عن الحركة، بينا يتحرك العالم
فى رغبة، على دروبه المعدنية
للماضى والمستقبل.

(٤)

الزمان والناقوس قد دفنا اليوم،
والسحابة السوداء تحمل الشمس بعيداً.
أترى عباد الشمس يتحول إلينا، أترى الملعاءَ
تَشْرُدُ إلى تحت، وتنحنى لنا؛ أترى سلك النبات والغصن
يتقبضان ويتعلقان؟
أترى أصابع الطقسوس الباردة تنثنى
لنا؟ بعد أن رد جناح القاوند
الضوء إلى الضوء، وصمَتَ، والضوء ساكن
لدى النقطة الساكنة فى العالم الدوار.

(٥)

الكلمات تتحرك، والموسيقى تتحرك
فى الزمن وحده، لكن ذاك الذى يحيا فقط
يستطيع أن يموت فقط. إن الكلمات، أثر الكلام، تصل
إلى الصمت. فبالشكل وحده، بالنموذج،
يمكن للكلمات أو الموسيقى أن تبلغ
السكون، مثلما ترى جرة صينية ساكنة
تتحرك حركة دائمة فى سكونها.

إنه ليس سكون الكمان، بينا تدوم النوتة،
ليس ذلك فحسب، وإنما هو الوجود جنبًا إلى جنب،
أو قل إن النهاية تسبق البداية،
وقد كانت البداية والنهاية هناك دائمًا
قبل البداية وبعد النهاية.
وإن كل شيء حاضر أبدًا. إن الكلمات تتوتر،
تتشقق وأحيانًا تتكسر، تحت العبء،
تحت التوتر، تزل، وتنزلق، وتموت،
ويدهورها نقص الدقة، فهى لن تلبث فى مكانها،
ولن تبقى ساكنة. إن الأصوات الصارخة
والمعنفة، والساخرة، أو التى لا تعدو أن تكون مثرثرة،
تهاجم (الكلمات) دومًا. والكلمة فى الصحراء
تتعرض أكثر ما تتعرض لهجوم أصوات الغواية،
والظل الباكى فى الرقصة الجنائزية،
وبكاء الهولة المغتمة المرتفع الصوت.

إن تفاصيل النموذج هى الحركة،
مثلما هو الشأن فى شكل الدرجات العشر.
وإن الرغبة ذاتها حركة
وإن لم تكن فى حد ذاتها مرغوبة،
إن الحب نفسه لا يتحرك،
وإنما هو لا يعدو أن يكون علة الحركة وغايتها،

بلا زمان، ولا رغبة
اللهم إلا فى منظر الزمان
وقد أمسك به فى شكل التحدد
فيما بين اللا كينونة والكينونة.
فجأة فى شعاع من ضوء الشمس
وحتى أثناء حركة الغبار
ترى الضحك المختفى يتعالى
عن الأطفال بين أوراق الشجر
فلتسرعوا الآن، هنا، الآن، ودائماً –
مضحك هذا الزمان اليباب الحزين
ممتداً من قبل ومن بعد.

إيست كوكر

(١)

إن فى بدايتى نهايتى. فعلى التعاقب
تقوم الدُّور وتسقط، تتفتت، وتمتد،
تنتقل، وتهدَّم، وترمم، أو يحل محلها
حقل مفتوح، أو مصنع، أو طريق.
أحجار قديمة لمبنى جديد، خشب قديم لنيران جديدة،
نيران قديمة لرماد، ورماد للأرض.
التى غدت لحمًا، وفراء ونجوا،
وعظامًا إنسانية وحيوانية، وسيقان ذرة وأوراق شجر.
إن الدُّور تحيا وتموت: فللبناء وقت
وللعيش والأجيال وقت
للريح وقت كيما تحطم زجاج النافذة المخلخل
وكيما تهز بطانة الحائط الخشبية حيث يعدو فأر الغيط
وكيما تهز قماش الفرش المتهرئ وقد نسجه شعار صامت.
إن فى بدايتى نهايتى. والآن يسقط الضوء
عبر الحقل المفتوح، مخلفًا الزقاق العميق
وقد أغلقته الأغصان، مظلمًا فى الأصيل،

حيث تتكئ على الضفة بينا تمر عربة كبيرة،
ويصر الزقاق العميق على الاتجاه
إلى داخل القرية فى الحرارة الكهربية
منوماً مغناطيسياً. ففى غمامة دافئة يتشرب الضوء اللافح
فى الأحجار الرمادية، ولا ينكسر عليها.
إن زهور الداليا تنام فى الصمت الخاوى.
تترقب البومة التى تبكر (فى التدويم).

فى ذلك الحقل المفتوح
إذا أنت لم توغل فى الاقتراب، إذا أنت لم توغل فى الاقتراب،
فى منتصف ليلة من ليالى الصيف، فسيغدو فى وسعك أن تسمع موسيقى
المزمار الواهن والطبلة الصغيرة
وأن تراهم يرقصون حول نار الزينة
اتحاد الرجل والمرأة
فى الرقص، علامة القران –
سر مقدس مبجل ورحيب،
اثنان اثنان، ارتباط ضرورى،
يمسك كل منهما الآخر من يده أو ذراعه
دلالة الوفاق. يدورون حول النار ويدورون
متواثبين خلال اللهيب، أو ملتقين فى دوائر،

جادين فى بساطة فلاحية أو ضاحكين ضحكاً فلاحيًا
رافعين أقدامًا ثقالاً فى أحذية خشنة،
أقدامًا أرضية، أقدامًا غرينية، مرفوعة فى مرح ريفى
مرح أولئك الذين غبر عليهم زمن طويل تحت الأرض
يقوتون الذرة. يضبطون الوقت،
يضبطون الإيقاع فى رقصتهم
مثلما يفعلون فى حياتهم خلال فصول الحياة
زمن الفصول والأبراج
زمن حلب اللبن وزمن الحصاد
زمن اقتران الرجل والمرأة
واقتران الحيوان. أقدام طالعة نازلة.
يأكلون ويشربون. روث وموت.
الفجر يشير، ونهار آخر
يتأهب للحرارة والصمت. وهنالك عند البحر ترى ريح الفجر
تتغضن وتنزلق. إنى هنا
أو هنالك، أو فى مكان آخر. فى بدايتى.

(٢)

ما الذى يفعله نوفمبر المتأخر
باضطراب الربيع
ومخلوقات حرارة الصيف،
وزهور الثلج التى تتلوى تحت الأقدام

والخُبيْزَى الأفرنجية التى توغل فى العلو
وقد امتزجت فيها الحمرة باللون الرمادى ثم تساقطت
والورود الفائتة وقد ملأها الجليد مبكرًا؟
إن الرعد الذى تدحرجه النجوم المدحرجة
ينتحل مظهر العربات المظفرة
منتشرة فى الحروب المتكوكبة
وقد راح برج العقرب يقاتل الشمس
إلى أن تغيب الشمس والقمر
وتنوح المذنبات وتتطاير شهب برج الأسد
وتطارد السموات وترى السهول
تدوم فى إعصار ينتهى
بالعالم إلى تلك النار المدمرة
المحرقة قبل أن ينتشر غطاء الجليد.

قد كان ذلك سبيلاً للتعبير عما أريد أن أقوله - سبيلاً لا يرضينى تمامًا:
دراسة ملفوفة فى أسلوب شعْرى عتيق،
يظل المرء بعدها فى المصارعة التى لا تطاق
مع الكلمات والمعانى. إن الشعر لا يهم.
وهو لم يكن (إذا بدأنا من جديد) ما كان المرء يتوقعه أن يكون عليه.
ترى ما عساها كانت تكون قيمة تلك التى تطلعنا إليها طويلاً،
وأملناها طويلاً: الهدوء، الرصانة الخريفية
وحكمة الشيخوخة؟ أتراهم قد غرروا بنا،

أم هم قد غرروا بأنفسهم، أولئك الشيوخ خفيضو الصوت،
الذين لم يخلفوا لنا غير إيصال بالخديعة؟
إن رصانتهم لا تعدو أن تكون غباءً متردداً،
وإن حكمتهم لا تعدو أن تكون معرفة بالأسرار الميتة
التى لا طائل تحتها فى الدياجير التى رمقوها
وحولوا أعينهم عنها إلينا. يخيل إلينا أن ثمة
قيمة محدودة، على أحسن تقدير،
للمعرفة المستقاة من الخبرة.
إن المعرفة تفرض نموذجًا، وتزور،
لأن النموذج يتجدد فى كل لحظة.
وكل لحظة إنما هى تقييم جديد صارم
لكل ما كنا عليه. إن الشىء الوحيد الذى لا يخدعنا
هو ذاك الذى كف، بخديعته، عن إلحاق الضرر بنا.
فى المنتصف، لا فى منتصف الطريق فحسب
وإنما فى الطريق كلها، فى غابة مظلمة، فى غمرة أشجار شائكة،
على حافة مستنقع لا يؤمن فيه موطئ قدم،
تهددها الهولات، والأنوار الوهمية،
والمغامرة بالوقوع تحت طائلة السحر. حسبك ولا تحدثنى
عن حكمة الشيوخ، بل الأحرى بك أن تحدثنى عن حماقتهم،
وعن خوفهم من الخوف والجنون، وخوفهم من الامتلاك،
ومن الانتماء إلى شخص آخر، أو إلى الآخرين، أو إلى الله.
إن الحكمة الوحيدة التى يمكننا أن نؤمل فى اكتسابها

هى حكمة الاتضاع: والاتضاع لا تُعرف له نهاية.

إن الدور قد اختفت جميعًا تحت البحر.
وإن الراقصين قد اختفوا جميعًا تحت التل.

(٣)

أواه أيها الظلام الظلام الظلام. إنهم جميعًا يختفون فى الظلام
فى الفجوات الخاوية بين الكواكب، خواء فى خواء،
القباطنة، والمصرفيون والتجار، ورجال الأدب البارزون،
وحماة الفن الأسخياء، والسياسيون والحكام،
والموظفون المبرزون، ورؤساء اللجان المختلفة،
وقادة الصناعة، والمتعاقدون صغيرو الشأن، كلهم يختفون فى الظلام
تظلم الشمس والقمر وكذلك الماناك دى جوتا
وصحيفة البورصة، ودليل المديرين،
يبرد الحس ويضيع الدافع إلى الفعل.
ونحن جميعًا نذهب معهم، فى الجنازة الصامتة،
وهى ليست جنازة أحد بالتحديد، إذ لن يكون هناك من يتولى الدفن.
إننى حدثت روحى قائلاً، اهدئى بالاً، ودعى الظلمة تحط عليك
إذ هى ستكون ظلمة من عند الله. تمامًا مثلما يحدث فى مسرح،
عندما تنطفئ الأنوار، ليتغير المشهد
ويسمع هزيم الأجنحة الجوف، وحركة الظلمة فوق الظلمة،
ونعرف أن التلال والأشجار، والمشهد الفسيح البعيد
والواجهة الجريئة التى تفرض نفسها فرضًا كلها تنزلق بعيدًا –

أو مثلما يحدث فى قطار، تحت الأرض، داخل نفق،
حين يتوقف أكثر مما ينبغى بين المحطات
وترتفع المحادثة ثم تروح فى بطء تذوب فى الصمت.
وترى خلف كل وجه الخواء الفكرى يزداد عمقًا
فلا يخلف سوى الرعب المتزايد من ألا يجد المرء شيئًا يفكر فيه،
أو عندما يغدو الذهن، تحت الأثير، واعيًا ولكن واعيًا بلا شىء –
إننى حدثت روحى قائلاً: اهدئى بالاً، والبثى فى الانتظار دون حب
فالحب خليق أن يخطئ اختيار موضوعه. ما زال الإيمان باقيًا
لكن الإيمان والحب والأمل كلها فى الانتظار.
والبثى فى الانتظار دون تفكير، إذ أنك لم تأخذى أهبتك للتفكير بعد.
وهكذا فلتغدوَنَّ الظلمة هى النور، وليغدوَنَّ السكون هو الرقص.
همس الغدران الجارية، وبرق الشتاء.
ونبات النمام الذى لا يرى، والتوت البرىّ،
والضحك فى الحديقة، والنشوة التى يرجعها الصدى
لم تضع، وإنما تتطلب، مُشيرة إلى عذاب
الموت والميلاد.

تقولون إننى أكرر
ما سبق لى أن قلته. لسوف أقوله مرة أخرى.
هل أقوله مرة أخرى؟ ألا أنه لكى تصلوا إلى هنالك،
كى تخرجوا من حيث أنتم غير موجودين، يتعين عليكم أن تسلكوا طريقًا لا نشوة به.
لكى تصلوا إلى ما لا تعرفونه

يتعين عليكم أن تسلكوا طريقًا هو طريق الجهل،
لكى تملكوا مالا تملكونه
يتعين عليكم أن تسلكوا طريق التجرد مما تملكونه.
لكى تصلوا إلى ما أنتم لستم عليه
يتعين عليكم أن تسلكوا الطريق التى لستم فيها.
وإن ما لا تعرفونه هو الشىء الوحيد الذى تعرفونه
وما تملكونه هو ما لا تملكونه
والمكان الذى أنتم فيه هو المكان الذى لستم فيه.

(٤)

الجرّاح الجريح يعالج الصلب
الذى يستجوب الجزء المعتل،
وتحت اليدين الداميتين نحِسّ
بفن الشافى فى تعاطفه البتار
مفسرًا أحجية الرسم البيانى للحُمَّى.
صحتنا الوحيدة هى المرض
إذا نحن أطعنا الممرضة التى تستوفى أنفاسها
والتى لا تبعث رعايتها المستمرة على السرور
وإنما تذكرنا بلعنتنا ولعنة آدم،
تلك اللعنة التى يتعين على مرضنا أن يتفاقم كيما نشفى منها.

الأرض كلها مستشفانا
وهبها لنا المليونير الذى حل به الخراب،

فإذا نحن أحسنّا السلوك،
فسنموت من رعايته الأبوية المطلقة
وهى التى لن تزايلنا، وإنما تقودنا فى كل مكان.

البرودة تصعد من أقدامنا إلى ركبنا،
والحمى تغنّى فى أسلاك العقل.
ولئن أردت الدفء، فلا بد لى من أن أتجمد برداً
وأرتج فى النيران الباردة المطهرة
لهيبها ورود، ودخانها أشواك.

إنما الدم المتقطر شرابنا الأوحد،
واللحم الدامى طعامنا الوحيد:
وعلى الرغم من ذلك ترانا نحب أن نتخيل
أنفسنا من لحم ودم صحيح، مكين –
على الرغم من ذلك، مرة أخرى، ترانا نسمى هذه الجمعة: جمعة الآلام.

(٥)

وهكذا فهأنذا، فى منتصف الطريق، وقد سلخت من عمرى عشرين عاماً –
عشرين عاماً ضاع أغلبها هدراً، أعوام ما بين الحربين L'entre deux guerres–
أحاول أن أتعلم كيف أستخدم الكلمات، فإذا كل محاولة
بداية جديدة تماماً، ونوع مختلف من الإخفاق
لأن المرء لم يتعلم سوى استخدام الكلمات
للتعبير عما لم يعد بحاجة إلى التعبير عنه، أو بالطريقة التى
لم يعد بحيث يعبر بها عن مراده. وهكذا فكل مغامرة

بداية جديدة، وغارة على ما لا يمكن التعبير عنه بألفاظ
مستخدماً في ذلك معدات رثة تتدهور دائماً
في عامة خليط افتقار المشاعر إلى الدقة،
وشرانم الوجدان التي يعوزها النظام. وهذا الذي يتعين عليك فتحه
بالقوة والإذعان، قد سبقك إلى اكتشافه
مرة أو مرتين، أو عدة مرات، رجال لا يأمل المرء
في أن يباريهم – لكن لا منافسة هنالك
لا شيء سوى القتال من أجل استعادة ما قد فقد
ووجد ثم فقد مرة أخرى ثم أخرى: والآن، تحت ظروف
لا تبدو مواتية. على أنه قد لا يكون ثمة كسب أو خسارة.
ليس أمامنا إلا أن نحاول. وأما ما عدا ذلك فليس من شأننا.

إنما البيت هو المكان الذي نبدأ منه. وكلما تقدمت بالمرء السنون
بدا العالم (في ناظريه) أشد غرابة، وغدا النموذج أكثر تعقيداً
فيما يخص الموتى والأحياء. لا أريد بذلك اللحظة الحادة
معزولة عن غيرها، دون قبل ولا بعد
وإنما أعني تاريخ الحياة الذي يحترق في كل لحظة
ولا أريد حياة إنسان واحد فقط
وإنما أعني حياة الأحجار العتيقة التي لا سبيل إلى حل ألغازها.
إن ثمة وقتاً للمساء تحت ضوء النجم،
وثمة وقت للمساء تحت ضوء المصباح.
(الأمسية بألبوم الصور الفوتوغرافية).

إن الحب يقترب من جوهره الحق
كلما غدت كلمتا هنا والآن غير ذات موضوع.
أخلق بالشيوخ أن يكونوا مرتادين
فليس لكلمتى هنا وهناك من أهمية
وينبغى أن نكون ساكنين ومع ذلك نثابر على التحرك
نحو حدة أخرى
من أجل اتحاد أبعد، واشتراك أعمق
خلال البرودة الحالكة والوحشة الخاوية،
وصيحة الموجة، وصيحة الريح، والأمواه الرحيبة
لطائر النورس وسمك يونس. إن فى نهايتى بدايتى.

ذا دراى سالفيجز

(١)

لست أدرى شيئًا كثيراً عن الآلهة، ولكنى إخال النهر
إلهًا أسمر قويًا مقطبًا، لا يُروض، شموسًا،
صبوراً إلى حد ما، يبدو للوهلة الأولى أحد التخوم،
نافعاً، لا يطمئن إليه أحد، فى نقل التجارة،
لا يعدو أن يكون مشكلة تواجه بانى الجسور.
أما وقد حلت المشكلة مرة فإن هذا الإله الأسمر يكاد يكون منسيًا
من سكان المدن. على أنه – مهما يكن من أمر – لا يصفح أبدًا،
بل يحافظ على فصوله وغضباته، ويدمر، مذكراً
البشر بما يؤثرون أن ينسوه. لا يبجل، ولا يتلقى كفارة
من عبدة الآلة، وإنما ينتظر، يراقب وينتظر.
قد كان إيقاعه ماثلاً فى غرفة نوم الأطفال،
وفى أشجار الايلانثوس الوافرة النمو عند فناء الباب فى أبريل،
فى رائحة الأعناب على المائدة فى الخريف،
وفى الدائرة المسائية التى يرسمها مصباح الغاز فى فصل الشتاء.

إنما النهر فى داخلنا، أما البحر فهو ممتد حوالينا،
إن البحر أيضًا هو حافة البر، والجرانيت

الذى يصل إليه، والشطآن التى يدفع إليها
بإشارات الخلق الأول وسواه:
قنديل البحر، والسرطان، وفقار الحوت؛
والبرك التى تشبع فضولنا
بما ترينا من الطحالب الناعمة وديسم البحر.
إن البحر يدفع خسائرنا، والشبكة الممزقة،
وشبكة جراد البحر المضعضعة، والمجداف المكسور.
وجهاز الموتى من الأجانب. إن للبحر أصواتًا عديدة،
آلهة عديدة وأصواتًا عديدة.
الملح يكسو وردة العليق،
والضباب يتخلل أشجار الشربين.
إن زمجرة البحر
وعواء البحر، صوتان مختلفان
وإن كانا كثيرًا ما يسمعان معًا: العواء السارى فى الأحبال
وتهديد الموجة التى تتكسر على الماء وعناقها،
والهدير البعيد بين أسنان الجرانيت،
والضراعة المحذرة من لسان البحر المقترب
كلها من أصوات البحر، والشمندورة الجياشة
إذ أحدق بها فى طريق العودة للديار، والنورس:
وتحت وطأة الضباب الصامت
يروح الناقوس المصلصل
يقيس زمنًا لا كأزماننا، إذ تقرعه

الموجة الأرضية الثقيلة فى غير عجلة يقيس زمنًا
أقدم عهداً من ذاك الذى تعلنه ساعات السفينة، أقدم
من ذاك الذى تحصيه نساء قلقات مشغولات
يرقدن مستيقظات، يحسبن حساب المستقبل،
ويحاولن أن يحللن، ويفككن، ويؤولْن
ويضعن جنبًا إلى جنب الماضى والمستقبل،
فيما بين منتصف الليل والفجر، حينما يغدو الماضى خداعاً كله،
والمستقبل ليس مستقبلاً على الإطلاق، قبل ساعة الصباح
حينما يتوقف الزمن، وما كان الزمن لينتهى أبدًا،
وتروح الموجة الأرضية، التى كانت ولا تزال منذ البدء،
تقرع
الناقوس.

(٢)

ترى أين هو المكان الذى تنتهى فيه هذه الضراعة بلا صوت،
(وينتهى فيه) ذبول أزهار الخريف فى صمت
إذ تتساقط بتَّلاتُها وتظل دون حراك،
ترى أين هو المكان الذى لا تسوق الأمواج فيه الحطام،
(وتنتهى عنده) صلاة العظام على الشاطئ،
ولا تتلى فيه الصلاة، التى لا تُصلى، لدى إذاعة البشارة المشئومة؟

ما من نهاية (لذلك كله)، بل ثمة إضافات إليه: امتداد
عاقبة المزيد من الأيام والساعات،

بينما يظفر الوجدان بالسنوات التى لا وجدان فيها
سنوات العيش بين حطام
ما كان المرء يخاله أجدر الأشياء بالركون إليه
ومن ثم فهو أجدرها بالنبذ.
هنالك الإضافة النهائية، الكبرياء الفاشل
أو استهجان خور القوى،
والتكريس غير المرتبط بموضوع الذى قد لا يبدو تكريسًا على الإطلاق،
فى قارب ينساق مع التيار، والماء يتسرب إليه متباطئًا،
والاصغاء الصامت إلى الجلبة غير المنكورة
لناقوس البشارة الأخيرة.

ترى أين هو المكان الذى ينتهى فيه هذا الحشد من صيادى السمك وقد أبحروا
فى ذيل الرياح، والضباب عليها جاثم؟
إننا عاجزون عن تخيل زمان بلا محيط
أو عن تخيل محيط لا يتناثر فيه الحطام.
أو عن تخيل مستقبل ليس معرّضًا
لأن يكون – كالماضى بلا وجهة.

علينا أن نفكر فيهم على أنهم إلى الأبد ينزحون الماء
وينطلقون ويغيرون اتجاه السفينة، بينما (الرياح) الشمالية الشرقية تكفهر
فوق ضفاف ضحلة لا تتغير ولا يأكلها التحات
أو يستخرجون نقودهم، ويجففون الأشرعة فى الأحواض؛

لا باعتبارهم يقومون برحلة عقيمة
من أجل غنيمة صيد لا يؤبه لها.

ما من نهاية لهذا، للضراعة الصامتة،
ما من نهاية لذبول الأزهار الذابلة،
ولا لحركة الألم الذى لا يؤلم ولا يتحرك،
ولا لتيار البحر وانسياق الحطام مع التيار،
ولا لصلاة العظام إلى الموت ربها. هنالك فقط صلاة البشارة الوحيدة
التى لا تكاد تُصلى.

كلما تقدمت بالمرء السنون بدا له
أن الماضى يتخذ شكلاً مختلفًا، وأنه لم يعد مجرد حوادث متعاقبة –
أو حتى نمواً: فهذا الأخير مغالطة جزئية
تعين عليها أفكار التطور السطحية
وهى التى تغدو، عند الرجل العادى، وسيلة للخلاص من تبعة ماضيه.
لحظات السعادة – لا لحظات الاحساس بالرفاهية،
والاثمار، وإنجاز المطلوب، والأمن أو المودة،
أو حتى وجبة عشاء بالغة اللذة، إنما أعنى الاستنارة المباغتة –
لقد مررنا بالخبرة ولكن معناها غاب عنا،
وإن الاقتراب من المعنى ليستنقذ الخبرة
فى شكل مختلف، ويعيا على أى معنى
يمكن أن نعزوه إلى السعادة. ولقد ذكرت من قبل

أن خبرة الماضى التى يبتعثها المعنى
ليست خبرة حياة واحدة فحسب
ولكنها خبرة أجيال عديدة على ألا ننسى
شيئاً من المحتمل أنه لا يمكن النطق به:
النظرة الخلفية إلى ما وراء تأكيد
التاريخ المدون، النظرة الخلفية الناقصة،
من فوق الكتف، إلى الرعب البدائى.
والآن نكتشف أن لحظات العذاب
(سواء كانت راجعة إلى سوء التفاهم أو لم تكن،
سواء كنا قد عقدنا آمالنا على أمور خاطئة أو رهبنا ما لم يكن يجمل بنا أن نرهبه،
أو لم نكن فليس يعنينا هنا) هى بالمثل دائمة
دوام الزمان. إنا نحسن تقدير هذا الوضع
فى عذاب الآخرين، وقد خبرناه تقريباً،
وزججنا بأنفسنا فيه، أكثر مما نحسن تقديره فى أنفسنا.
ذلك ان ماضينا تغطيه تيارات الحوادث،
أما عذاب الآخرين فإنه يبقى خبرة
قاطعة، لا يبليها تتابع التحات.
إن البشر يتغيرون، ويبتسمون: لكن العذاب باق.
إن الزمن المدمر هو الزمن الحافظ،
شأنه فى ذلك شأن النهر بشحنته من جثث الزنوج، والأبقار وحظائر الأفراخ،
(أو شأن) التفاحة المرة والقضمة فى التفاحة.
والصخرة الوعرة بين المياه الصاخبة،

والأمواج تغسلها، والضباب يخفيها،
لا تعدو فى الأيام الصحوة أن تكون أثرًا من الآثار،
ولئن لائم الطقس الملاحة فهى من معالم البحر
التى يُهتدى بها. حتى إذا ما أقبل الفصل المظلم من السنة
أو هاج ثائر البحر فجأة، عادت إلى ما كانت عليه دائمًا.

(٣)

إنى أتساءل أحيانًا: أفقد كان مراد كريشنا أن يذكر ما قد أسلفت –
فى غمرة أشياء أخرى – أم هو سبيل مكرور للتعبير عن الشىء عينه:
أكان المراد أن المستقبل أغنية ذابلة، أو وردة ملكية أو غصن خزامى
من الأسف العقيم على أولئك الذين لم يأتوا بعد ليستشعروا أسفًا،
وقد دس بين أوراق كتاب صفراء لم يفتحه أحد قط.
إن الطريق إلى فوق هو الطريق إلى تحت، والطريق إلى الأمام هو الطريق إلى الخلف.
وقد لا يمكنك مواجهة هذه الحقيقة مباشرة، لكنها مؤكدة،
إن الزمان لا يأسو الجراح: فالمريض ما عاد هنا،
عندما يبدأ القطار رحلته، ويجلس المسافرون
إلى الفواكه، أو الدوريات وخطابات العمل
(وقد بارح مودعوهم الرصيف)
فإن وجوههم تخلد إلى الراحة من الأحزان،
على الإيقاع النائم لمائة ساعة.
إلى الأمام، أيها المسافرون! فلا نجاة لكم من الماضى
إلى حيوات مغايرة، أو إلى أى مستقبل؛
أو من سيبلغون أية نهاية على الإطلاق،

بينما تنزلق القضبان التى تضيق رويداً رويداً أزواجًا من وراء ظهوركم،
وعلى سطح الباخرة التى تنبض آلاتها نبضًا ثقيلاً
إذ ترقبون الأخدود الذى يتسع فى الماء من وراء ظهوركم،
لن تقولوا لأنفسكم «إن الماضى فى حكم المنتهى»
أو «إن المستقبل أمامنا».
عند حلول الليل، يسرى فى أحبال الباخرة وسلكها الهوائى
صوت متطاول (وإن لم تسمعه الآذان،
محارة الزمان المتمتمة، ولا أى لغة من اللغات)
إلى الأمام، يا من تخالون أنفسكم مسافرين،
فلستم أنتم الذين رأوا الميناء
يتراجع، أو الذين سينزلون إلى البر.
ها هنا بين هذا المكان والشاطئ الأبعد مدى
بينما يتراجع الزمن إلى الوراء، فتأملوا المستقبل
والماضى بعقل محايد.
فى اللحظة التى ليست لحظة الفعل أو اللا فعل
ستتلقون ما يلى: «فى أى دائرة من دوائر الوجود
فإن ذهن الإنسان خليق أن يتنبه
فى زمن الوفاة» – فذاك هو الفعل الأوحد
(وأوان الموت هو كل لحظة)
الخليق أن يؤتى ثماره فى حيوات الآخرين:
فدعوا عنكم التفكير فى ثمرة العمل.
إلى الأمام.

أيها المسافرون، وأيها البحارة،
وأنتم يا من ستصلون الميناء، ويا من قدر لأبدانهم
أن تعانى محاكمة البخر وقضاءه فيهم،
أو تعانى أى خطب آخر، إنما تلك وجهتكم الحقة".
كذلك كان شأن كريشنا، حين أنب أرجونا
فى ساحة الوغى.
فلا أقول لكم وداعاً ،
بل أقول إلى الأمام، أيها المسافرون.

(٤)

سيدتى، أيا من يقوم مزارها على رعن الجبل،
هلا صليت لكل من فى السفن، أولئك
الذين يعملون مع الأسماك،
والذين ينظمون كل حركات المرور القانونية
والذين يوجهونهم.

هلا أعدت الصلاة أيضًا من أجل
من رأين أبناءهن أو أزواجهن
يخرجون، إلى غير عودة:
Figlia del tuo figlio
يا ابنة ابنك
يا ملكة السماء.

هلا صليت أيضاً لمن كانوا فى السفن
ثم انتهوا برحلتهم على الرمال، بين شفتى البحر
أو فى الحلق الداكن الذى لن يلفظهم
أو حيث لا يمكن أن يصلهم صوت ناقوس البحر
(معلناً) صلاة البشارة الدائمة

(٥)

إذا أردت الاتصال بمارس، فتحدث مع الأرواح،
إذا أردت كتابة تقرير عن سلوك وحش البحر،
فصف خريطة الطوالع، أو ادرس الأحشاء أو حدق فى البلورة،
لاحظ المرض فى التوقيعات، وابتعث
سيرة المرء من تجاعيد راحته
ومأساته من أصابعه؛ اطلق عنان النبوءات
من طريق القرعة أو أوراق الشاى، وحل ما هو حتم
بأوراق اللعب، واله بالنجمة المخمسة
أو الأحماض المسكنة، أو فلتشرح
الصورة المعاودة الظهور فى المخاوف السابقة على الوعى
كيما ترتاد الرحم، أو القبر أو الأحلام؛ فهذه كلها
من ألعاب التسلية المألوفة والعقاقير، وأخبار الصحف:
ولتظلن كذلك دائماً، لا سيما البعض منها
فى أوقات نكبات الأمم والحيرة
ما كان منها على سواحل آسيا، وما كان على طريق إدجوير.
إن حب استطلاع الإنسان يوغل فى الماضى والمستقبل

ويتعلق بذلك البعد – أما إدراك
نقطة التقاطع بين اللازمن
والزمن، فذاك شغل القديس –
بل إنه ليس شغلاً، وإنما هو شيء يعطى
ويؤخذ، أثناء موت الحياة في الحب،
أما لأغلبنا، فليس هنالك سوى اللحظة التى لا يقوم على رعايتها أحد
اللحظة الواقعة داخل الزمان وخارجه،
نوبة التشتت، وقد ضاعت في شعاع من ضوء الشمس،
ونبات النمام الذى لا يُرى، أو برق الشتاء
أو الشلال، أو الموسيقى التى يبلغ من عمقها إذ تُسمع
أن المرء لا يسمعها على الإطلاق، لكنك أنت الموسيقى
بينما تدوم الموسيقى. ما هاتيك الأشياء كلها إلا إشارات وتخمينات،
إشارات تعقبها تخمينات، أما الباقى
فصلاة، وأداء للطقوس، ونظام، وتفكير وعمل.
إنما التجسد هو الإشارة التى لم يخمنها امرؤ تخميناً كاملاً
والهبة التى لم يفهمها امرؤ فهماً كاملاً.
إن الاتحاد المتعذر التحقيق
بين دوائر الوجود يتحقق هنا،
وإن الماضى والمستقبل
يقهران، ويصطلحان هنا،
حيث العمل فى غير هذه الحالة حركة
لما هو محرك فقط

وليس فيه مصدر للحركة -
تدفعه قوى شريرة أرضية
والعمل الصحيح تحرر
من الماضى والمستقبل أيضاً.
وإن الهدف الذى يسعى إليه أغلبنا لن يتحقق هنا أبداً؛
نحن الذين لم نهزم إلا
لأننا مضينا فى المحاولة.
إنا لنطيب بالاً فى نهاية الأمر
إذا ما كان رجوعنا الزمنى (إلى التراب) خليقًا أن يغذى
(على غير مبعدة من شجرة الطقسوس)
حياة تربة ذات مغزى.

ليتل جيدنج

إن ربيع وسط الشتاء هو الفصل الذى لا يشبه غيره من الفصول
سرمديًا وإن يكن مخضلاً نحو غروب الشمس،
معلقًا فى الزمن، ما بين القطب والمدار.
عندما يبلغ ألق اليوم القصير غايته، بالصقيع والنار،
فإن الشمس القصيرة الأمد تشعل الجليد فوق البِرْكة والأخاديد،
فى البرودة التى لا ريح بها وهى حرارة القلب،
لتعكس فى مرآة مائية
لمعة هى العمى فى أول الأصيل.
وإن اللمعة الأشد من توهج الغصن، أو الموقد
تحرك الروح البكماء: فلا ريح، وإنما نار عيد العنصرة
فى الوقت المظلم من العام. فيما بين الانصهار والتجمد
ترتعش عصارة الروح. فلا رائحة للأرض
ولا رائحة لشىء حى. إن هذا لوقت الربيع
وإن لم يكن كذلك فى ميثاق الزمان. وها هو ذا السياج الآن
وقد ابيضّ ساعة من الزمان بزهرة زائلة
من الجليد، زهرة تفجؤنا أكثر
مما تفجؤنا زهرة الصيف، فهى لا تتبرعم ولا تذبل،
ولا هى فى نظام الجيل.

ترى أين الصيف، صيف الصفر
الذى لا يمكن تخيله؟

لئن أتيت من هذا الطريق،
سالكاً الدرب الذى يحتمل أن تسلكه
من المكان الذى يحتمل أن تأتى منه،
لئن أتيت من هذه الطريق فى شهر مايو، لوجدت الأسيجة
وقد ابيضت مرة أخرى، فى شهر مايو، من العذوبة الشهوانية
ولن يختلف الأمر فى نهاية الرحلة،
إذا أتيت ليلاً وكأنك ملك محطم،
إذا أتيت نهاراً وأنت لا تدرى لماذا أتيت،
فلن يختلف الأمر إذا أنت فارقت الطريق الوعر
واستدرت من وراء زريبة الخنازير إلى الواجهة العاطلة من الزينة
وشاهد القبر. وإن ما ظننت انك آت من أجله
لا يعدو أن يكون قشرة، أو قصرة معنى
لا يخرج الهدف منه إلا لحظة تحقيقه
إذا هو تحقق على الإطلاق. إما أن تكون لا هدف لك
أو أن يكون الهدف خلف النهاية التى صورتها
وقد أصابه التغيير عند تحقيقه. إن ثمة بقاعًا أخرى
هى أيضًا عند نهاية العالم، وإن بعضها عند فكىّ البحر،
أو فوق بحيرة مظلمة، فى صحراء أو مدينة –
لكن هذا أقربها، مكانًا وزمانًا،

الآن وفى انجلترا.

لئن أتيت من هذه الطريق،

سالكًا أى درب، بادئًا رحلتك من أى مكان،

فى أى وقت أو أى فصل،

فلن يختلف الأمر بك أبداً. سوف يتعين عليك أن تطرح

الحس والفكر. إنك لم تأت هنا لتتحقق،

أو لتعلم نفسك، أو لترضى حب استطلاعك

أو لتنقل أخباراً. إنك هنا لتجثو

حيث صَحّت الصلاة. وإن الصلاة أكبر

من ترتيب للكلمات، الشغل الواعى

للذهن المصلى، أو جرس الصوت وهو يصلى.

وإن الذى لم يستطع الموتى التعبير عنه فى كلمات، حين كانوا بقيد الحياة،

ليمكنهم أن يخبروك به الآن، وهم فى عداد الموتى: إن اتصالات

الموتى تتخذ لها لسانًا من نار تتجاوز لغة الأحياء.

إن تقاطع اللحظة غير الزمنية ها هنا

هو انجلترا ولا مكان. قط وعلى الدوام.

(٢)

رماد على كم رجل عجوز

هو كل ما تخلفه الورود المحترقة من رماد.

الغبار المعلق فى الهواء

يومئ إلى المكان الذى شهد نهاية قصة.

قد كان الغبار الذى نستنشقه بيتًا –

جداراً، وكساءَ جدران خشبياً وفأراً.

موت الرجاء والقنوط،

هذا موت الهواء.

ثمة فيضان وجفاف

على العينين وفى الفم.

الماء الميت والرمل الميت

يختصمان لمن تكون اليد العليا منهما.

تربة الأحشاء المنزوعة المقددة

تفغر فاها إزاء أباطيل الكدح،

وتضحك دون مرح.

هذا موت الأرض.

الماء والنار يتعاقبان

على البلدة، والمرعى والعشب.

الماء والنار يهزآن

بالتضحية التى أنكرناها،

سوف يبلى الماء والنار

الأسس التالفة التى أنسيناها،

للمحراب وجوقة المرنمين.

هذا موت الماء والنار.

فى الساعة غير المؤكدة التى تسبق الصباح
قرب نهاية الليل الذى لا نهاية له
وعند النهاية المعاودة لما لا ينتهى
وبعد أن كان اليمام الأسمر المرفرف اللسان
قد مر تحت أفق مأواه
وبينا ظلت أوراق الشجر الميتة تقعقع كالصفيح
على الأسفلت الذى لم يكن عليه صوت آخر
فيما بين ثلاثة أحياء كان الدخان يتصاعد منها
لقيت شخصًا سائرًا، متسكعًا وفى عجلة من أمره
وكأنما قذف إلى كأوراق الشجر المعدنية
أمام ريح فجر المدينة بلا مقاومة.
وعندما ثبت على ذلك الوجه الناظر إلى أسفل
ذاك التفحص المدبب الذى نتحدى به
أول غريب نلقاه فى الغروب المحتضر
إذ بى ألتقى بالنظرة المباغتة لأستاذ ميت
كنت أعرفه، ثم نسيته، ثم ذكرته فى غير وضوح
واحد وأكثر من واحد فى ذات الوقت، وفى (تلك) الملامح البنية المحروقة
(رأيت) عينى شبح مألوف مركب
وثيق الصلة بى ولا يمكن التعرف عليه فى ذات الوقت.
وهكذا لعبت دورًا مزدوجًا، فصحت به
وأنا أسمع صيحة آخر: «ماذا! أأنت هنا؟»
مع أننا ما كنّا هنالك. كنت لا أزال كما أنا،

أعرف نفسى ولكنى مع ذلك شخص آخر –
أما هو فكان مازال يشكل ملامح وجهه، وإن كفت الكلمات
لتفرض المعرفة التى سبقتها
وهكذا، لبثنا مذعنين للريح المألوفة،
تحول غربة كل منا عن الآخر دون حدوث أى سوء تفاهم،
متحالفين فى زمن التقاطع هذا
حيث التقينا فى اللامكان، بلا قبل ولا بعد،
ورحنا نذرع الطوار فى دوارية ميتة،
قلت: «إن الدهشة التى أشعر بها يسيرة،
ولكن اليسر مدعاة الدهشة. فلنتكلم:
قد لا أفهم، وقد لا أذكر.»
وهو يقول: «لست تواقًا إلى أن أعيد عليك
أفكارى ونظريتى اللتين أنسيتهما أنت.
لقد أنجزتا المطلوب منهما: فدعهما منسيتين.
وعليك بفكرتك ونظريتك أنت، فصل أن يغفرهما
لك الآخرون، مثلما أضرع إليك أن تنسى
السيئة والحسنة على السواء. لقد أكلت فاكهة الفصل الماضى
ولسوف يركل الحيوان الشبعان الدلو الخاوى.
لأن كلمات العام الماضى تنتمى إلى لغة العام الماضى
وكلمات العام التالى تنتظر صوتًا آخر.
لكن ما دام الممر الآن بلا عائق
للروح الغريبة التى لا تعرف السكون

بين عالمين غدا الشبه بينهما شديداً،
فإنى أجد كلمات ما كنت أظنني قائلها
فى شوارع ما كنت أظنني قط آتيها مرة أخرى
عندما تركت جسدى على شط بعيد.
وما دام الكلام مشغلتنا، وكان الكلام يحثنا
على تطهير لهجة القبيلة
ويحث الذهن على النظر البعيد وتدبر العواقب،
فدعنى أكشف لك عن الهبات المدخرة للشيخوخة
كيما أضع تاجاً على مفرق جهد حياتك.
هناك أولاً، الاحتكاك البارد للحس المحتضر
دون سحر، وبلا أمل
اللهم إلا مرارة انعدام مذاق فاكهة الظل
إذ يبدأ البدن والروح فى الانشطار إلى شطرين.
وهنالك ثانياً العجز الواعى للغضب
من الحماقة الانسانية، وتهتك
الضحك مما لم يعد مدعاة للتسلية.
وأخيراً، فهناك الألم الممزق من إعادة صنع
كل ما صنعته، وكان، و(هناك) الخزى
من الدوافع التى انكشفت حديثاً، ومعرفة
الأمور التى أُسىء صنعها والتى أريد بها الإساءة إلى الآخرين
وهى التى عددتها يوماً تجربة فى الفضيلة.
ثم لدغات موافقة الحمقى، ولطخات الشرف.

من خطأ إلى خطأ ترى الروح المستثارة
تتقدم، اللهم إلا إذا استنقذتها تلك النار المطهرة
حيث يتعين عليك أن توازن خطواتك، كالراقص".
كان الصبح ينبلج. وفى الشارع المطموس المعالم
فارقنى، مزجيًا إلىّ لونًا من تحيات الوداع،
وما لبث أن اختفى مع النفخ فى الصور.

(٣)

هنالك ثلاثة أحوال تبدو متشابهة فى أغلب الأحيان
وإن كانت تختلف كلية، وتزدهر فى ذات السياج:
الارتباط بالنفس والأشياء والأشخاص، والانسلاخ
عن النفس وعن الأشياء وعن الأشخاص، ثم
اللا مبالاة النامية بينهما
وهى التى تحكيهما مثلما يحكى الموت الحياة،
ولما كانت بين حياتين – فإنها لا تزدهر بين
الأنجرة الحية والأنجرة الميتة. هذه فائدة الذاكرة
التحرر – لا بالإقلال من الحب وإنما بجعل الحب أوسع من
نطاق الرغبة، ومن ثم فهو تحرر
من المستقبل ومن الماضى على السواء، وهكذا، فإن حب الوطن
يبدأ على شكل ارتباط بحقل أعمالنا
ثم هو لا يلبث أن يجد أن حظ هذه الأعمال من الأهمية جَدُّ ضئيل،
وإن كان هذا لا يعنى قط أنه بلا أهمية. فلقد يكون التاريخ رقًا،

ولقد يكون التاريخ تحرراً. انظر، إنها الآن تختفى،
تلك الوجوه والأماكن، مع النفس التى أحبتها، قدر استطاعتها
لتغدو متجددة متحورة فى نموذج آخر.
إن الخطيئة لا مفر منها، ولكن
سوف يغدو كل شيء على ما يرام،
وسوف تغدو كل الأشياء على ما يرام.
إذا فكرت - مرة أخرى - فى هذا المكان،
وفى الناس، ولست أحمدهم تماماً،
وفى الصلة والرحمة غير المباشرتين،
وإنما المتفردة بذاتها،
وقد مستها كلها روح فشاعت فيها،
واتحدت فى النضال الذى فرق شملها،
إذا فكرت فى ملك عند حلول الليل،
وفى ثلاثة رجال، وأكثر، على المقصلة
وفى قلائل ماتوا منسيين
فى أماكن أخرى، ها هنا وفى الخارج،
وفى شخص مات كفيفًا وهادئًا
ترى لماذا نحتفل
بالموتى أكثر مما نحتفل بمن يموتون؟
ليس معنى هذا أن ندق ناقوس الموتى إلى الوراء
ولا هو رقية
ندعو بها شبح وردة.

إننا لا نستطيع إحياء الفتن الدَّارسة
ولا نستطيع ردَّ السياسات القديمة
أو تتبع صوت طبلة عتيقة.
إن هؤلاء الرجال، وهؤلاء الذين ناهضوهم
وهؤلاء الذين لقوا منهم مناهضة
يرتضون دستور الصمت
وينطوون فى جماعة موحدة.
ومهما نرث من سعداء الحظ
فقد أخذنا من المهزومين
ما كان عليهم أن يخلفوه لنا - رمز:
رمز يكتمل بالموت.
وسوف يغدو كل شىء على ما يرام
سوف تغدو كل الأشياء على ما يرام
متى تطهر الدافع
فى أرض ضراعتنا.

الحمامة الهابطة تشق الهواء
بشعلة من الرعب الوهّاج
وهى التى تعلن الألسن بها
طرح الخطيئة والخطأ.
وإن الأمل الوحيد، وإلا فهو اليأس
يكمن فى اختيار حطب احتراق الجثث هذا أو ذاك الحطب -
كيما تفديه النار من النار.

فمن يكون مبتكر العذاب إذن؟ إنه الحب.
إن الحب هو الاسم غير المألوف
وراء الأيدى التى نسجت
قميص اللهب الذى لا يطاق
والذى لا تستطيع قوة بشرية أن تنزعه.
نحن لا نعدو أن نحيا، لا نعدو أن نتنهد
تلتهمنا هذه النار أو تلك.

١٥١

إن ما نسميه البداية هو فى أغلب الأمر النهاية
وإن الوصول للنهاية إنما يعنى البداية.
إن النهاية هى ما نبدأ منه، وكل عبارة
وجملة صحيحة (حيث كل كلمة فى موضعها،
تتخذ مكانها لتدعم سائر الكلمات،
والكلمة لا هى بالحيية ولا بالمتباهية،
ولكنما هى اتصال يسير بين التالد والطريف،
والكلمة الشائعة مضبوطة دون ابتذال،
والكلمة الرسمية محكمة لكن دون حذلقة،
والزوجان يرقصان معًا)
إن كل عبارة وكل جملة نهاية وبداية،
وكل قصيدة رثاء. وإن أى فعل
خطوة نحو مكان الاعدام، نحو النار، تحت حلق البحر
أو نحو حجر لا تقرأ نقوشه: فمن هنا نبدأ.

إنّا نموت مع من يموتون:
فانظر، إنهم يرحلون، ونحن نذهب معهم.
إنّا نولد مع الموتى
فانظر إنهم يعودون ويجلبوننا معهم.
إن لحظة الوردة ولحظة شجرة الطقسوس
تستغرقان وقتا مماثلا. وإن شعبا بلا تاريخ
ما افتدى بعد من الزمان، فالتاريخ نموذج
اللحظات اللازمنية. وهكذا، فبينما يخبو الضوء
ذات أصيل شتوى، فى هيكل منعزل
فان التاريخ يغدو الآن وانجلترا.
مع اجتذاب هذا الحب وصوت هذا النداء

إننا لن نكف عن الاستكشاف
وسوف تكون نتيجة كل استكشافاتنا
أن نصل إلى المكان الذى بدأنا منه
فنتعرف عليه لأول مرة.
خلال البوابة المجهولة المتذكرة
عندما كانت نهاية الأرض التى ما اكتشفت بعد
هى ما كان البداية،
لدى منبع أطول الأنهار
وصوت الشلال الخفى
والأطفال بين شجرة التفاح

لا يعرفهم أحد لأن أحداً لا يبحث عنهم
وإنما يسمعون، يسمعون دون وضوح، فى السكون
بين موجتين من أمواج البحر.
فلتسرعوا الآن، ها هنا، الآن، ودائماً
حال من البساطة الكاملة
(وهى لا تكلف أقل من كل شىء)
وسوف يغدو كل شىء على ما يرام
وسوف تغدو كل الأشياء على ما يرام
عندما تنطوى ألسنة اللهيب إلى الداخل
فى العقدة التاجية للنار
وتغدو النار والوردة شيئًا واحداً.

أربع رباعيات

إن «أربع رباعيات» تجعل من التاريخ أنشودة ذاتية عظيمة وإن تكن ذات دلالة، وهى تستنفد حركة الزمن ومعناه. إنها مراجعة لوجهة نظر «جيرونتيون» ونسخة تالية من قوله: «الآن تفكر! ملء التاريخ دروب ماكرة!» وهى ليست مراجعة لوجهة النظر التى كان إليوت يعتنقها آنذاك ، ولكنها توغل أعمق فى معنى هذه النظرية. وفى «الموروث والموهبة الفردية»، قال إليوت: «لا تتضمن الحاسة التاريخية إدراك عهد مضى فحسب . . بل حضوره أيضاً . . هذه الحاسة التاريخية التى ما هى إلا إحساس بكل من اللازمن والزمن وباللازمن والزمن معًا، هى-التى تجعل من الكاتب كاتبًا تقليديًا» (مقالات مختارة ص ٤).

هذا ما ارتآه إليوت عام ١٩١٧(*). وهو الآن يسبر أغوار هذه العلاقات مثلما سبر القديس أوغسطين طبيعة الزمن «الاعترافات – الكتاب الحادى عشر» وأسماء الأماكن فى **أربع رباعيات** «١٩٤٣» تستمد مغزاها من هذه الصلة. إنها الأماكن التى تدخل منها إلى التاريخ وتخرج منه. ولئن كان التاريخ نفسه من صنع الزمن فالزمن من صنع المعنى . استمع إلى الجوقة السابعة من الصخرة ، وهى تقول عن تجسد كلمة الله:

ولدى اللحظة المقررة، أقبلت لحظة فى الزمان ومن الزمان

لحظة ليست خارج الزمان، ولكنها فى الزمان، فيما ندعوه التاريخ:

تخترق عالم الزمان.

وتشطره. لحظة فى الزمان لكنها لا تشبه أى لحظة من الزمان.

لحظة فى الزمان ولكن الزمان صُنِع خلال تلك اللحظة: إذ بدون

(*) الصواب : ١٩١٩ (م).

المعنى لا يوجد زمان.

ولقد قدمت تلك اللحظة الزمنية المعنى.

فهذا التجسد الروحى ينبغى أن يتم فى لحظة زمنية دون أن تكون هذه اللحظة شبيهة باللحظات الزمنية. وهكذا يغدو الحس التاريخى حسًا روحيًا، أو هو يترجم كذلك. ولا تلبث ملحوظة أخرى فى «الموروث والموهبة الفردية» أن تكتسب دلالة جديدة: «ولكن الفرق بين الماضى والحاضر يتلخص فى أن الحاضر الواعى هو وعى للماضى بشكل وبدرجة لا نراها فى وعى الماضى بنفسه». ومعنى هذا بالنسبة للفرد انه اجتاز التجربة ولكن معناها غاب عنه على أن يعيها فى المستقبل. فلحظات الزمن ينبغى أن تقع فى أماكن. والأمور الروحية – وإن لم تكن زمنية أو مكانية – إنما تتبدى فى الزمان والمكان. وهكذا تغدو الأماكن ذات الدلالة فى نظر إليوت عناوين لقصائده: **بيرنت نورتون – إيست كوكر – ذا دراى سالفيجز – ليتل جيدنج**. ومن هذه الأماكن «فى الزمان ومن الزمان» اللحظات التى «لا تشبه أى لحظة من الزمان». وهذه العنوانات ترسم دائرة بدايته ونهايته من نقطة موطن أسرته فى انجلترا إلى أمريكا إلى عودته لانجلترا. وفى دائرة الوجود يتغير الزمان والمكان ولكن الدلالة لا تتغير. فإذا كانت انجلترا وأمريكا تلتقيان فى «بيرنت نورتون» فإن ميزورى ومساشوستس تلتقيان فى «ذا دراى سالفيجز».

وهذه الدائرة إنما تُفهم على أكمل وجه على ضوء تاريخ إليوت الشخصى وملحوظاته الواردة بمقدمة كتاب «**هذا العالم الأمريكى**» ١٩٢٨ لإدجار انسل مورر. فهناك أولاً أسرته. ولما كان ينحدر من سلالة رواد، وكانت أسرته من نيو إنجلند قد استقرت طوال جيلين فى ميزورى، فإنه يقول: «كنا نميل إلى التعلق بالأماكن وارتباطاتها أطول فترة ممكنة . . وكانت العائلة تميل إلى التقاليد والولاء . . كانت ترعى روابطها نيو إنجلند فى حماس على أنى لم أدرك إلا بعد سن النضج أنى كنت دائمًا ابن نيو إنجلند وأنا فى الجنوب الغربى وابن الجنوب الغربى وأنا فى نيو إنجلند . وعندما ذهبت إلى المدرسة فى نيو إنجلند فقدت لكنتى الجنوبية ولم أكتسب قط لكنة أهالى بوسطن». ثم هو يقول عن تربية حساسيته، وهى التى بدأت آثار ميزورى تنعكس عليها لأول مرة فى «**ذا دراى سالفيجز**»: «وفى نيو إنجلند افتقدت النهر الأسمر الطويل وأشجار الايلانثوس والطيور الحمراء البراقة وجروف الحجر الجيرى العالية حيث كنا

نبحث عن المحار المتحجر. وفى ميزورى افتقدت أشجار الشربين والخليج والأزهار الصفراء والعصافير المغردة والجرانيت الأحمر وبحر مساشوستس الأزرق» ولعل صور نيو إنجلند أن تكون أوضح ما تكون فى «**أربعاء الرماد**». وقد قال إليوت ، فيما بعد: «لعله كان أيسر على حفيد الرواد أن يهاجر غرباً من أن يهاجر صديقى (الذى كانت أسرته تحيا فى نفس المنزل وفى نفس ميناء نيو إنجلند زهاء مائتين وخمسين عامًا) إلى أى مكان». ويمكن من الناحية الشخصية أن نعد «**أربع رباعيات**» «مجموعة من صور الهجرة» هدفها ارتياد «الحاضر والماضى» لا لشىء إلا لتقويض معناهما. أو أن نعد الرباعيات - لو شئنا مزيداً من التعميم - مجموعة من صور التاريخ تستكشف الزمان إلى أن تجلو النقاب عن رحلة الإنسان الدائرية. والاكتشاف المطلق يتمثل فى أنه لو دخل الإنسان حديقة الماضى واقتفى تاريخه ، فسيصل إلى الحديقة التى بدأ منها رحلته، على أن التاريخ ينبغى أن يفسر بوسيلة أخرى غير الزمن.

جروفر سميث

أربع قصائد(*)

(١)

فرس النهر (١٩١٧)

Similiter et omnes revereantur Diaconos, ut mandatum Jesu Christi, et Episcopum, ut Jesum Christum, existentem filsum Patris, Presbyteros autem, ut concilium Dei et conjunctionem Apostolorum. Sine h's Ecclesia non vacatur, de quibus suadee vo sic habeo. S. Ignatti Ad Trallianos.

وعلى مثل هذا النحو دعوا الجميع يوقرون يسوع المسيح ويوقرون الأسقف كما يوقرون الأب ويوقرون شيوخ الكنيسة، كما يوقرون مجلس الرب ويوقرون جميع الحواريين. فبدون هؤلاء لا تقوم قائمة لكنيسة. أما عن هذا كله ، فإنى أميل إلى الظن بأنكم تفكرون معى بنفس الطريقة - من القديس أغناطيوس إلى أهل ترالين.

ومتى قرئت عندكم هذه الرسالة فاجعلوها تُقْرأ أيضًا فى كنيسة اللاودكيين :

إن فرس النهر العريض الظهر
يسترخى على بطنه فى الطين
وعلى الرغم من أنه يلوح لنا صلْبًا
فإنه لا يعدو أن يكون لحْمًا ودمًا.

(*) عن كتاب «ت. س. إليوت ومسرحياته : دراسة فى المصادر والمعنى» لجروفر سميث ، مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٥٦ .

إن اللحم والدم ضعيفان واهنان
يتعرضان للصدمة العصبية،
أما الكنيسة الحقة فلا يمكن لها أن تزل
لأنها مقامة على صخرة.

إن أقدام فرس النهر الضعيفة قد تخطئ
فى الإحاطة بنهايات الأشياء
أما الكنيسة الحقة فليس ثمة ما يدعوها إلى الحركة قط
كى تجمع أنصبتها.

إن فرس النهر لا يستطيع قط الوصول
إلى ثمار المانجو فوق شجرة المانجو
ولكن ثمار الرمان والخوخ
تنعش الكنيسة وراء البحار.

إن صوت فرس النهر، فى موسم الجماع،
يصدر انعطافات خشنة غريبة،
ولكننا فى كل أسبوع نسمع الكنيسة مبتهجة
إذ تتحد مع الله.

نهار فرس النهر
ينقضى فى النوم، وعند الليل يصطاد،
وإن طُرُقَ الرّبِّ غامضة
ففى مستطاع الكنيسة، إذن، أن تنام وتأكل فى نفس الوقت.

لقد رأيت فرس النهر يتخذ جناحًا
صاعداً من بين أعشاب السافانا الرطبة،
وجوقة الملائكة من حوله تتغنى
بمديح الرب، فى تهليل مرتفع.

لسوف يغسله دم الحمل
وتحيطه الأذرع السماوية،
ولسوف يرى بين القديسين
عازفًا على قيثارة من ذهب.

لسوف يغتسل حتى يغدو فى بياض الجليد،
وتقبله كل العذراى الشهيدات،
بينما تظل الكنيسة الحقة تحت
ملفوفة فى الضباب العفن القديم.

هذه هى قصيدة إليوت. ويقول الأستاذ سميث : إن إليوت يجرى فيها على نظام الرباعية الذى أخذه عن الشاعر الفرنسى تيو فيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢). فالقصيدة مكونة من مقطوعات، وكل مقطوعة مكونة من أربعة أبيات. وعنوان القصيدة مأخوذ أيضاً عن قصيدة لجوتييه ، عنوانها **«فرس النهر»** ، وقد وردت بديوانه المسمى «قصائد متنوعة». ولكن بينما نجد جوتييه يقارن نفسه بفرس النهر، واجداً أنه يشبهه فى مناعته وانطلاقه، نجد أن إليوت يجعل من فرس النهر تمثيلاً لضعف الإنسان العادى وفتور عاطفته الدينية ، رغم أنه أكثر تقبلا لله من رجال الدين المنافقين. والنص اللاتينى الذى يتصدر القصيدة مأخوذ من إحدى رسائل القديس أغناطيوس إلى أهالى تراليز ، حيث

يوصيهم بأن يحترموا شمامسة الكنيسة وأسقفها وقسسها، لأنه بدونهم يستحيل أن تقوم كنيسة على الأرض. أما السطر الذى يلى النص اللاتينى فمأخوذ من رسالة **بولس الرسول** إلى أهل كولوسى (الإصحاح الرابع – آية ١٦) حيث يقول: «ومتى قرئت عندكم هذه الرسالة فاجعلوها تقرأ أيضًا فى كنيسة اللاودكيين». وهكذا فإن رجال الدين المنافقين هم «كنيسة اللاودكيين»، ولذلك يوجه إليوت إليهم رسالة القديس أغناطيوس إلى أهالى تراليز. وفرس النهر عند إليوت أشبه بأهالى تراليز الذين لم يستمعوا لتوصيات القديس أغناطيوس، ولكن على الرغم من بلادة فرس النهر ، فإنه أقرب إلى الله من المسيحيين بليدى الإحساس الذين «ينامون ويأكلون فى نفس الوقت». وبينما نجد أن الكنيسة قائمة روحيًا وعاجزة عن صنع الخير، نجد أن فرس النهر يستيقظ على الأقل جزءًا من الليل، وانه قادر، رغم أخطائه، على إصلاح نفسه: بدليل أن السماء سترحب به. وهكذا يحيل إليوت مقارنة جوتييه البهيجة إلى قصيدة تعليمية تهكمية. ويفضل إليوت متع فرس النهر الجسدية على النواهى الصارمة للكنيسة المنافقة. ففرس النهر على الأقل صادق فيما يشعر به، ولكن الكنيسة تدعو إلى التقشف عن نفاق، لا عن طهارة حقيقية. وربما كان فى قصيدة إليوت ما يذكرنا أيضًا بقصيدة «ترانيم أولنى» للشاعر الإنجليزى وليم كوبر (١٧٣١ – ١٨٠٠) وقصيدة «لسيداس» للشاعر الإنجليزى جون ميلتون (١٦٠٨ – ١٦٧٤) و«رد على رسالة مسيو دى لا ميليتر» للأسقف جون برامول، وبقول الشاعر الإنجليزى لويس كارول (١٨٣٢ – ١٨٩٨) فى قصيدته «سيلفى وبرونو»:

خيل إليه أنه يرى موظفًا فى بنك

ينزل من الأتوبيس

فنظر إليه مرة أخرى، ولكنه اكتشف انه

فرس نهر.

قال: «إذا ظل هذا للعشاء

فلن يبقى لنا ما نأكله».

(٢)

صلوات المستر إليوت فى صباح الأحد (١٩١٨)

انظر ، انظر يا سيدى ها هما فراشتان دينيتان مقبلتان!

من «يهودى مالطة»

أنصار كثرة النسل المختلف
متعهدو الرب الحكماء
يهيمون على وجوههم عبر زجاج النافذة
فى البدء كان الكلمة.

فى البدء كان الكلمة
تخلق الجنين الثانى: TO EV الواحد
وعند الدورة الشهرية لخصب الزمان
أخرج أوريجين الموهن.

رسام من المدرسة الأمبرية
قد صمم على أرضية من الجبس
هالة الرب المعمد.
البرية مشققة وسمراء

لكن من خلال الماء الشاحب الرقيق
مازالت الأقدام الرقيقة تشرق
وهنالك فوق لوحة الرسام
يرى الأب والمعزى.

إن شيوخ الكنيسة السود الثياب يقتربون
من طريق التكفير عن الذنوب،
الشباب محمر الوجه ذو بثور
يقبض على بنس التكفير عن الذنوب.

تحت البوابات التكفيرية
التى يقوم عليها ملائكة السيرافيم المحلقون
حيث أرواح الأتقياء
تحترق خفية معتمة.

وعلى طول حائط الحديقة ترى النحل
الأشعر البطن يمر بين
الإبرة والمتأبر(١)
الوظيفة المباركة للخنثى.

سويني ينتقل من فخذ إلى فخذ
محركًا الماء فى حوض استحمامه.
وأساتذة المدارس الحاذقة
مثيرون للجدل متعددو الاهتمامات.

إن هذه القضية تستلهم الكنيسة والمسيحية ، ولكنها تستلهم أيضًا قصيدة للشاعر الفرنسى أرتور رنبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) عنوانها **«الفقراء فى الكنيسة»**.

ولا ينبغى أن نستنتج من هذه القصيدة أن إليوت يدين المسيحية أو يحتقرها ، فهو على العكس مسيحى مخلص لم يلجأ إلى النقد إلا حين ضاق ذرعًا بشكليات الكنيسة ونفاقها. والبيت الذى يتصدر القصيدة «انظر انظر يا سيدى . . . » مأخوذ من مسرحية «يهودى مالطة» (الفصل الرابع - المنظر الأول - البيت ٢١) للكاتب المسرحى الإنجليزى كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣).

وفى هذا المنظر نجد أن باراباس يهودى مالطة وخادمه إيثامور - وقد فرغا لتوهما من تسميم راهبات أحد الأديرة - يقدحان فى أخلاق رجال الدين المسيحى.

(١) الإبرة Stamen : عضو التلقيح أو التذكير في النبات . والمتأبر Pistil عضو التأنيث فى النبات ويتألف من المبيض والقلم والميسم .

وعندما يقترب منهما «الفراشتان الدينيتان» أو الراهبان العالمان بجريمة باراباس وخادمه يحاول باراباس أن ينجو من العقاب ، فيعلن لهما أنه على استعداد للدخول فى المسيحية والتكفير عن ذنبه ومنحهما - وهو الأهم - ثروته الطائلة. ومن هذا الخليط يستخلص إليوت أمرين:

الأول: هو أن رجال الدين (ويمثلهم هنا شيوخ الكنيسة) لا يشبعون من الربح المادى. **والثانى** أنهم لا يعرفون الاعتدال فى شهواتهم الجسدية. فتحبيذهم لكثرة النسل المختلف أشبه بتطبيق ساخر لقول السيد المسيح:

«دعوا الأولاد يأتون إلىّ ولا تمنعوهم لأن لمثل هؤلاء ملكوت السموات».

وحسبهم أن يمروا بصناديق التبرعات الفاغرة الأفواه بين مقاعد الكنيسة ، حيث المراهقون «محمرو الوجوه ذوو بثور يقبضون على بنس التكفير عن الذنوب». ولا يرى إليوت فى رجال الدين فراشات مخصبة بل نحلاً لا هو بالذكر ولا هو بالأنثى ، فعقمهم الدينى يمنعهم من القيام بوظيفتهم وهى تلقيح الشعب المسيحى بلقاح الحقيقة والإيمان.

ويضع إليوت إلى جانبهم «أوريجين الموهن» رمز العقم الجسدى[(١)] والذى بذر بذور عقيدة روحية «متعددة الاهتمامات» تنكر قيامة الأموات ، وكأنما تريد بذلك أن تنكر على الجسد كل حق فى الوجود وتحقيق الذات. أوريجين هذا وشيوخ الكنيسة يقفون على الطرف المقابل لكلمة الله أو اللوجوس. وفى **المقطوعة الثانية** نجد أن إليوت يصف كلمة الله بأنها «تخلق الجنين الثانى: الواحد» مشيراً بذلك إلى بدعة لاهوتية تزعم أن ولادة الابن السماوى المساوى للأب فى الجوهر قد فرضت فرضاً على وجود الابن المسبق قبل الولادة. وعلى أية حال ، فإن من ينجم عن الله يمكن، بهذا المنطق، أن يكون ثمرة اتصال جنسى. ولا شك فى أن تجسد المسيح يعنى إقراراً لبعض قيم الجسد وقبولاً لها. وهكذا فإن تصرف أوريجين ليس فى حقيقة الأمر إلا إحباطاً للجنس الذى أحله الله وإلغاء لسر التجسد.

وفى المقطوعتين الثالثة والرابعة يفند إليوت مزاعم أوريجين وشيوخ الكنيسة على

(١) أوريجين (١٨٥ - ٢٥٤) عالم لاهوتى عظيم يقال إنه ولد بالاسكندرية . خصى نفسه حتى يتفرغ لعبادة الله .

السواء. فكلمة الله ليست بضاعة يطوف بها الفريسيون وليست قوة خفية يثور حولها النزاع.

وقول إليوت: «لكن من خلال الماء الشاحب الرقيق مازالت الأقدام الرقيقة تشرق» إشارة إلى تعميد السيد المسيح على يدىّ يوحنا المعمدان. وقوله:» وهناك فوق لوحة الرسام يرى الأب والمعزى» ربما كان إشارة إلى مثل لوحة «تعميد المسيح» للمصور الإيطالى بيترو بيروجينو (١٤٥٠ – ١٥٢٤) المنتمى إلى المدرسة الأمبرية[(١)]، فى فن التصوير.

يعود بنا **النصف الثانى** من القصيدة إلى «متعهدى الرب الحكماء» وهم يمرون فى مماشى الكنيسة حاملين صناديق التبرعات ، بينما الشباب جالس فى مقاعد الكنيسة ينتظر دوره ليدفع بنس التكفير عن الذنوب ، ويبدو بعيداً عن الطهارة الحقيقية بُعْد باراباس يهودى مالطة عنها. والمقطوعة السادسة تشير إلى قصيدة «الليل» للشاعر الانجليزى هنرى فون (١٦٢٢ – ١٦٩٥) حيث يصور الشاعر زيارة نيقوديموس للمسيح تحت جنح الظلام [(٢)] .

وترينا قصيدة إليوت من طريق المقابلة كيف أن العالم قد نسى تمامًا تحذير المسيح: «إن كان أحد لا يولد من الماء والروح لا يقدر أن يدخل ملكوت الله».

تقدم لنا المقطوعة السابعة أسراب النحل الخنثى التى تنثر «بطونها الشعراء» اللقاح ولا تختلف كثيراً عن شيوخ الكنيسة أو أوريجين. لقد كان أخلق بهم أن يقوموا بدور الوسيط بين إبرة الكنيسة ومتأبر الإنسانية كى يحققوا ما حققه تجسد المسيح من

(١) نسبة إلى أمبريا: وهى مقاطعة تقع فى وسط شبه الجزيرة الإيطالية، يحدها توسكانيا من الشمال والشرق ولازيو (لاتيوم) والابروزى من الجنوب والغرب. وتضم مقاطعتى بروجيا وترنى.

(٢) راجع إنجيل يوحنا – الاصحاح الثالث «كان إنسان من الفريسيين اسمه نيقوديموس رئيساً لليهود. هذا جاء إلى يسوع ليلاً وقال له : يا معلم تعلم. أنك قد أتيت من الله معلّمًا لأن ليس أحد يقدر أن يعمل هذه الآيات التى أنت تعمل ، إن لم يكن الله معه. أجاب يسوع وقال له : الحق الحق أقول لك ، إن كان أحد لا يولد من فوق لا يقدر أن يرى ملكوت الله. قال له نيقوديموس : كيف يمكن الإنسان أن يولد وهو شيخ. ألعله يقدر أن يدخل بطن أمه ثانية ويولد؟. أجاب يسوع : الحق الحق أقول لك ، إن كان أحد لا يولد من الماء والروح لا يقدر أن يدخل ملكوت الله. المولود من الجسد جسد هو ، والمولود من الروح هو روح. لا تتعجب أنى قلت لك ينبغى أن تولدوا من فوق. الريح تهب حيث تشاء وتسمع صوتها لكنك لا تعلم من أين تأتى وإلى أين تذهب. هكذا كل من ولد من الروح».

تكامل بين الروح والجسد ولكن شيوخ الكنيسة أنكروا الروح وأنكر أوريجين الجسد فانحرف كلاهما عن وظيفته. ومن المحقق أن إليوت فى هذه المقطوعة متأثر بقصيدة «موال» للشاعر الفرنسى جيل لا فورج (١٨٦٠ - ١٨٨٧) .

تقودنا هذه القصيدة إلى ختام القصيدة ، حيث نرى سوينى الذكر الأشعر يتحرك في حوض استحمامه: وسوينى شخصية من ابتكار إليوت تتردد كثيراً فى قصائده ويختلف النقاد فى ردها إلى أصلها.

فالشاعر والروائى الأمريكى كونراد إيكن، الذى كان زميلاً لإليوت فى جامعة هارفارد، يرى أن سوينى ليس إلا اسمًا لستيف دونيل ، وهو مدرب رياضى أيرلندى كان يعيش فى بوسطن ويعطى إليوت دروسًا فى الملاكمة وأعطاه يومًا لكمة قوية اسودت لها عينه. وقد عثر فعلاً فى دليل مدينة بوسطن، أثناء سنى إليوت الجامعية، على اسم ستفن دونيل الملاكم المحترف. ولكن إليوت نفسه يذكر أن سوينى مركب من عدة أشخاص. ويذكر روبرت بين فى كتابه «الإله العظيم بان» (١٩٥٢) أن سوينى ليس إلا المجرم الأمريكى سوينى تود: حلاق شارع فليت الذى كان يذبح زبائنه ويصنع من لحومهم فطائر. كان ينزل بهم إلى قبو خلال باب قلاب يكمن وراء مقعد الحلاقة ، ثم يصنع منهم لحمًا عجاليًا ويبيعه لمحل الفطائر المجاور لدكانه. ومما يؤكد ذلك أن سوينى فى إحدى قصائد إليوت يمسك بموسى وفى قصيدة أخرى يلغو بأكل لحوم البشر. أما فى هذه القصيدة فنحن نراه المقابل البشرى لفرس النهر.

إنه - بعكس أوريجين - مولع بلذات الجسد ولكن ليس منافقًا كشيوخ الكنيسة. وثمة مقابلة ساخرة بين تحركه فى حوض استحمامه وعماد المسيح. فسوينى أقرب إلى المسيح من أوريجين وشيوخ الكنيسة. والقصيدة تحاول أن تنتصر سوينى الإنسان الشهوانى العادى القوى الجسم على النفاق وعلى التقشف. ولكن هذا الهدف لا يبدو بوضوح نظراً لغموض القصيدة وعباراتها الطنانة.

(٣)

بيضة للطهو (١٩١٩)

En l'an trantiesme de mon aage
Que toutes mes hontes j'ay beues

«فى العام الثلاثين من عمرى، عندما كنت قد احتسيت كل عارى».

قد جلستْ بييت منتصبة فى كرسيها
على غير مبعدة من مجلسى،
وصور ومناظر كليات أوكسفورد
على المائدة إلى جوار التطريز.

صور شمسية على ألواح معدنية وصور مظللة
لجدها وخالات خالاتها،
وقد قامت على رفّ المدفأة
دعوة إلى الرقص.

لن يعوزنى الشرف فى السماء
وإنما سألتقى بسير فيليب سيدنى
ولأتحدث إلى كوريولانوس
وإلى أبطال آخرين من ذلك الطراز.

لن أتوق إلى تكوين رأس مال فى السماء
وإنما سألتقى بسير ألفرد موند.
ولنضطجعن معًا، وقد لفنا
صك مالى أرباحه خمسة فى المائة.

لن أتوق إلى الرفقة فى السماء،
ولأتخذن من لوكريشيا بورجيا لى عروسًا،
ولأجدن فى نوادرها من الطرافة
ما لا تستطيع تجارب بييت أن تقدمه لى.

لن أتوق إلى بييت فى السماء:
فلسوف تكون مدام بلافاتسكى لى مرشدة
وفى الغشيات السبع المقدسة،
لتقودن بيكاردا دى دوناتى خطاى.

لكن أين تراه يكون العالم الذى اشتريته ببنس
كيما آكل مع بيبيت خلف الحاجز؟
إن الكناسين الحمر العيون يزحفون
من كنتش تاون وجولدر جرين.

ترى أين عساها تكون العقبان والأبواق؟

قد ووريت تحت ثلوب الألب العميقة.

فوق الكعك المطلى زبدا والعجائن

وإن جموعا تنوح تنوح

تغيب فى مائة مطعم شعبى رخيص.

إن هذه القصيدة تنطوى على صعوبتين أساسيتين: أما **الصعوبة الأولى** فهى عنوان القصيدة الذى يلوح وكأنما يشير إلى المتكلم نفسه. إنه «بيضة قديمة» لم تفسد تمامًا ولكنها فقدت طزاجتها ، ومن الخير أن تسلق. وأما **الصعوبة الثانية** فهى ببيت هذه التى يتحدث عنها المتكلم.

لقد رأى أ.أ. رتشاردز أنها مربية قديمة للمتكلم ، وأن هذا الأخير أهداها «صور كليات أكسفورد» بمناسبة دخوله الجامعة. أما إدموند ويلسون فيرى أنها «عانس غبية بالغة الهدوء». وأما ف.و. ماثيسين فيرفض رأى رتشاردز كما يرفض رأيًا آخر يذهب إلى أنها «عشيقة الشاعر» ويستنتج من اسمها أنها فتاة صغيرة.

ورغم الموعظة التى يسوقها ماثيسين فى معرض التدليل على خطأ رتشاردز ، فإنه كان مخطئًا هو الآخر رغم أنه، مثل ويلسون، أقرب إلى الصواب.

والرأى عندنا هو أن ببيت التى كانت فتاة صغيرة ذات يوم والتى يتذكرها المتكلم بوصفها رفيقة لعبه فى الطفولة قد كبرت الآن مثله. وها هو ذا المتكلم قد زارها أخيراً وحين خرج من عندها راح يتأمل - ربما فى مطعم - التغيرات التى طرأت على كل منهما وفصلته عن الآخر. إن البعد بينهما ليس مجرد بعد مكانى وإنما هو بعد زمانى أيضًا:

فبين الطفولة وسنوات النضج دخل المتكلم جامعة أوكسفورد وظلت ببيت عانسًا تسلى نفسها بالتطريز. إن مرور عشرين عامًا مثلا فترة تكفى جدًا لتجعل المتكلم الذى يناهز الثلاثين يحس بالغربة الكاملة عن هذه المرأة التى لعلها كانت فيما مضى محبوبة طفولته.

والبيت الفرنسي الذي يتصدر القصيدة مأخوذ عن فيون[١] الذي كان قد احتسى كل عاره عندما بلغ الثلاثين. ومن ثم تتم المطابقة بين فيون والمتكلم، وندرك أن المتكلم ينظر بعين الأسف إلى لحظة من اللذة قضاها في طفولته مع بييت «خلف الحاجز» ، ويخالجه ما يشبه الندم كلما تذكر ما قارفه من خطايا في أعوامه الثلاثين.

وتذكرنا فعلته مع بييت «خلف الحاجز» بفعلة كنديد في رواية فولتير الشهيرة ، حيث نرى أن كنديد الفتى الوسيم يعيش في قصر قريبه البارون ثندرتن ترنك معجبًا بالآنسة كوينجوند ابنة البارون ، «ولما كان الغد وتناول الجميع الغذاء وغادروا مائدة الطعام وجد كنديد وكوينجوند نفسيهما وراء الحاجز فأسقطت كوينجوند منديلها فالتقطه كنديد فتناولت يده بسلامة قلب وقبل الفتى يد الفتاة ببساطة مع نشاط ولطف وظرف خاص وتلتقي شفاهما وتلتهب أعينهما وتصطك ركبهما وتضل أيديهما ويمر السيد البارون ثندرتن بجانب الحاجز ويشاهد هذه العلة وهذا المعلول ؛ فيطرد كنديد من القصر راكلاً إياه من الخلف بشدة ويغمى على كوينجوند ، وتفيق وتلطمها السيدة البارونة ويستحوذ ذعر على الجميع في أجمل ما يمكن أن يكون من القصور وأبهج ما يمكن أن يشاد منها»[٢]. وهكذا لم تظل براءة المتكلم وبييت طويلاً فقد تكفل الزمن بإفسادهما كما يفسد البيض وأخرجهما من جنات عدن كما خرج آدم وحواء. لم يبق غير الضواحي اللندنية التي يسكنها أهالي الطبقة المتوسطة ولم يبق إلا «الكناسون الحمر العيون» (وقد كان فيون في فترة من حياته يشتغل كناسًا!) والمطاعم الشعبية الرخيصة التي لا تقدم إلا ما تستطيع بييت الآن أن تقدمه: «الكعك المطلي زبدًا والعجائن».

إن السماء نفسها لا تمنح المتكلم عزاء عن فقدان أوهام الطفولة. ولهذا نراه يحصي في لهجة تهكمية المسرات التي حرم منها: الشرف، رأس المال في السماء، الصحبة، وبييت نفسها. ولا يلبث دخان الحاضر أن يخنق عظمة الماضي سحره وأبطاله ومصرفييه ومبتزيه ودجاليه وقديسيه. إن السير ألفرد موند (هو ألفرد مورتيز موند (١٨٦٨ – ١٩٣٠) سياسي واقتصادي بريطاني) يرمز إلى الربح المادي ومدام

(١) هو الشاعر الفرنسي العظيم فرانسوا فيون (١٤٢١ – ١٤٦٣)، عاني كثيرا وقارف كل أنواع الآثام.

(٢) فولتير: كنديد (ترجمة عادل زعيتر) (دار المعارف) ص ٢٤ – ٢٥ .

بلافاتسكى[1] ترمز إلى علوم السحر والعرافة ويزخر كتابها «العقيدة السرية» بالرقم ٧، (وفى الغشيات السبع المقدسة . . .) وبيكاردا دى دوناتى ترمز إلى صعود دانتى أول سموات الفضاء (انظر : الكوميديا الإلهية - الفردوس: ٣).

كذلك نلاحظ أن المقطوعة الثالثة مستوحاة جزئيا من كتاب جورج ويندام المسمى «مقالات فى الأدب الرومانسى» ١٩١٩ وهو الكتاب الذى عرضه إليوت فى مجلة «الأثنايوم» فى ٢ مايو ١٩١٩ أى بعد نشر قصيدته فى مجلة «كوترى» بيوم واحد. والمقطوعة الرابعة تضم محاكاة ساخرة لقصيدة «العذراء المباركة» للشاعر الإنجليزى دانتى جابرييل روزيتى (١٨٢٨ - ١٨٨٢). ولعل إليوت اختار روزيتى بالذات لأن هذا الأخير كان قد ترجم بعض أشعار فيون إلى الإنجليزية. وفى المقطوعة السادسة نجد أن إليوت، كما يقول ماثيسين، يطابق بين بييت والعذراء المباركة ولوكريشيا بورجيا من ناحية وبين روز لاتوش[2] التى أثّر موتها فى رسكن تأثيرا عميقا. كتب رسكن إلى سوزان بيفر: «ولكن يا سوزى:أنت تتوقعين أن ترى حبيبتك مرجريت مرة أخرى وستكونين سعيدة معها فى السماء. أما أنا فأريد حبيبتى روزى هنا. إنما أزمع فى السماء أن أذهب وأتحدث مع فيثاغورس وسقراط وفالريوس بوبليكولا[3]. لن آبه لروزى مثقال ذرة هناك ولا حاجة بها إلى أن تتوهم ذلك».

ونخلص من ذلك كله إلى أن القصيدة تصوير لأنقاض الزمان وآلام الحب الذى لم يرتوِ. أما الجموع النائحة فتمثل العالم كله ، وهو واقع فى نفس الشرك.

(١) هى هيلينا بتروفنا بلافاتسكى (١٨٣٢ - ١٨٩١) عالمة روحانية روسية ذاع صيتها فى زمانها وأهم مؤلفاتها هى: «إزيس يجلى عن وجهها النقاب» ١٨٧٧ «العقيدة السرية» ١٨٨٨ «مفتاح إلى معرفة الله مباشرة من طريق النشوة الروحية والتأمل الروحى» ١٨٨٩ «صوت الصمت» ١٨٨٩ .

(٢) شابة صغيرة عشقها الكاتب الانجليزى جون رسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠) وهو فى منتصف العمر.

(٣) فالريوس بوبليكولا: قنصل رومانى كان محبوبا من الشعب وتوفى فى سنة ٥٠٣ . يشك البعض فى حقيقة وجوده التاريخى.

(٤)

بريانك بنسخة من دليل بديكر بليشتين بسيجار (١٩١٩)

Tra –la –la –la –la –la –Laire

(ترا – لا – لا – لا – لا – لا – لاير)

nil nisi divinum stabile est, caetera fumus

(لا شيء يبقى إلا إذا كان مقدسًا، أما الباقي فكله دخان)

توقف الجندول وكان القصر القديم هنالك. ما ألطف ألوانه الرمادية والوردية!
معزى وقرود
بمثل هذا الشعر أيضًا!
وهكذا مرت الكونتيسة حتى وصلت إلى المنتزه الصغير ، حيث قدمتْ إليها نيوبى صندوقًا ومن ثم كان الرحيل.

قد عبر بريانك جسرًا صغيرًا
حيث ينزل فى فندق صغير،
وما لبثت الأميرة فوليو باين أن وصلت،
فصارا معًا، وسقط.

إن موسيقى جنائزية تحت البحر
قد سرت نحو البحر مع ناقوس النعى
فى بطء: الرب هرقل
قد تخلى عنه، ذاك الذى أحبه حبًا صادقًا.

إن الجياد .تحت محور العجلات
تضرب الفجر من إيستريا
بأقدام مستوية. وإن قاربها المغلق
قد توهج على صفحة المياه طوال النهار.

لكن طريقة بليشتين كانت هذه أو تلك:
انحناءة مقوسة للركبتين
والمرفقين وقد انبسطت راحتا اليد،
إنه سامى من فينا وشيكاغو.

إن عينًا خابية جاحظة
تحدق من طين الأوالى
ناظرة إلى منظور من رسم كاناليتو
نهاية الشمعة الداخنة للزمان

تخبو. فى الريالتو ذات مرة.
إن الجرذان تحت الأكوام.

واليهودى تحت مستوى النوع.
المال فى الفراء. البحار يبتسم.

إن الأميرة فوليو باين تمد
يدًا عجفاء زرقاء الأظافر مسلولة
كيما ترتقى درج المياه. أنيروا، أنيروا
إنها ترفه عن سير فرديناند

كلين. ترى من الذى قص أجنحة الأسد
وسلخ كفله وقشر مخالبه؟
ذاك ما جال بذهن بربانك إذ يتأمل
أنقاض الزمان والقوانين السبعة.

إن هذه القصيدة تسرف فى الإشارة والاقتباس إسرافًا شديدًا وتشبه القصيدة السابقة فى موضوعها: فكلتاهما تصور شخصًا حالمًا حزينًا ضاعت عليه فرصة الحب فى عالم تسحق حقائقه القاسية كل حساسية. والقصيدتان لا تصوران بشاعة الحاضر بالقياس إلى ماضٍ مجيد ، وإنما تصوران هذه البشاعة بالنظر إلى الهوة التى تفصل بين الأشياء كما هى ، وكما يريدها الحالم المثالى أن تكون. إن هذه القصيدة لا تقابل بين الطفولة والنضج كما هو الحال فى القصيدة السابقة وإنما تصور مدينة البندقية ذات العز الغابر كما تبدو فى دليل بديكر[1]. وبربانك عند إليوت يمثل القيم الروحية والفنية ويجسد الروح الباقية التى يعزز الدليل مظاهرها.

أما بليشتين اليهودى فهو على العكس يمثل المسافر التجارى الذى يتلكأ فى أرجاء العالم كالفأر ، ولا يلقى بالاً إلى الروائع الفنية من حوله. إن دليل بديكر وسيجار

(١) دليل بديكر: عبارة عن دليل سياحى مشهور يصف أهم بلدان العالم وقد أصدره الناشر الألمانى كارل بديكر (١٨٠١ - ١٨٥٩) ثم واصل ابنه فريتز إصداره.

بليشتين (وكلاهما يُحمل فى اليد) يمثلان التقابل بين الروح والبدن. فبربانك إذ يصل إلى مدينة البندقية «ينزل فى فندق صغير» (ولكلمة «ينزل» أكثر من معنى) ويلتقى بأميرة ثم يسقط. وسواء كان سقوطه هذا عن حب أو عن شهوة ، فإن الأميرة لا تبقى معه طويلاً وإنما تتركه لتصاحب رجالاً آخرين كالسير فرديناند كلين الذى جمع ثروته من تجارة الفراء.

والأميرة فوليوباين، كما يدل اسمها[١] توجد فى القصيدة بين الروح الأرستقراطية الفينيسية وبين ملذات الجسد المحسوسة. إنها مثل مارجارين فى رواية «مأتم فينجانز» لجيمز جويس تمزج بين المتناقضات الذكرية: ويمثلها هنا بربانك وبليشتين. وبربانك إذ يتودد إليها إنما يسعى فى حقيقة الأمر إلى أن يغدو رجلاً كاملاً يتحقق فيه التكامل بين الروح والبدن. ولعل هذه الرغبة فى تطعيم الروح بالبدن هى التى جعلت إليوت يخلع عليه اسم بربانك عالم النبات الأمريكى المشهور (١٨٤٩ - ١٩٢٦). ولكن بربانك إليوت لا يجد عوناً من هرقل رمز القوة البدنية التى لا تأبه للجماليات. والأميرة فوليوباين رغم أنها مسلولة وضعيفة تريد ما هو أكثر من حب بربانك المثالى الحالم فتلجأ إلى ذراعى السير فرديناند الذى يلائمها. وفرديناند هو الآخر بمثابة همزة الوصل بين تطرف بربانك وتطرف بليشتين. أما عبارة «يهودى البندقية» فتجمع جمعًا ساخرًا بين اليهودى رمز المادة والبندقية رمز الروح.

إن هذه القصيدة بالنظر إلى قصرها، تحوى من الإشارات والمقتطفات ما يجعلها أكثر قصائد إليوت إيغالا فى هذا السبيل على الإطلاق. وأغلب هذه الإشارات تشير إلى مدينة البندقية. فالتصديرات التى تعلو القصيدة مزيج من الجد والهذر والرفعة والشهوة والعلو والانحدار. إن «ترا - لا - لا - لا - لا - لا - لاير» مأخوذ عن قصيدة للشاعر الفرنسى تيوفيل جوتييه وعنوانها «تنويعات على كرنفال البندقية». وعبارة «لا شيء يبقى إلا إذا كان مقدسًا أما الباقى فكله دخان» مأخوذة عن شمعدان عليه راية منقوشة فى ثالث اللوحات التى رسمها أندريا مانتينا [٢] عن القديس سباستيان [٣].

(١) اسم فوليوباين Volupine قريب من Voluptuous بمعنى شهوانى أو داعر.

(٢) أندريا مانتينا (١٤٣١ - ١٥٠٦) مصور إيطالى من مدرسة بادوا ويعتبر أهم ممثل لفجر عصر النهضة فى شمال إيطاليا.

(٣) القديس سباستيان: قديس مسيحى يقال إنه كان من مواطنى ميلانو ومضى إلى روما فى عهد الامبراطور ديوكلتيان (٢٨٥ - ٣٠٥) حيث استشهد هناك.

وعبارة «توقف الجندول وكان القصر القديم هنالك. ما ألطف ألوانه الرمادية والوردية» مأخوذة عن قصة «أوراق أسبرن» لهنرى جيمز. كما أن عبارة «معزى وقرود» مأخوذة عن مسرحية «عطيل» لشكسبير (الفصل الرابع – المنظر الأول – البيت ٢٧٤). والعبارة تذكرنا أيضًا بقول شيلوك فى «تاجر البندقية» لشكسبير (الفصل الثالث – المنظر الأول – البيت ١٢٨): «أنت تعذبنى يا توبال: فتلك كانت فيروزتى! لقد اشتريتها من لياه أيام عزوبتى وما كنت لأتخلى عنها ولو أعطيت برية من القرود!» وعبارة «بمثل هذا الشعر أيضًا» مأخوذة عن قصيدة للشاعر الإنجليزى روبرت براوننج (١٨١٢ – ١٨٨٩) عنوانها A Toccata of Galuppi's وفيها يقول:

نساء عزيزات اختطفتهن المنون، ولهن مثل هذا الشعر أيضًا! ماذا تبقى من كل الذهب الذى اعتاد أن يتدلى على صدورهن ويمسها؟ إنى أحس بالبرودة والهرَم.

وإليوت إذ يجمع بين هذه المقتطفات المتباينة ، إنما يريد أن يوحى بأن هذا القصر الجميل يسكنه آدميون هم فى سلوكهم أشبه بالحيوانات. والعبارة الأخيرة فى التصدير «وهكذا مرت الكونتيسة حتى وصلت إلى المتنزه الصغير حيث قدمت إليها نيوبى صندوقًا ومن ثم كان الرحيل» مأخوذة عن الكاتب المسرحى الإنجليزى جون مارستون (١٥٧٦ – ١٦٣٤) فى بعض إرشاداته المسرحية. ونيوبى هذه، فيما تذكر أساطير الإغريق، هى ابنة تانتالوس وزوجة أمفيون ملك تثيبه. كانت تتباهى بكثرة أطفالها وعدت نفسها لهذا السبب أعظم من ليتو التى لم تنجب من رب الأرباب زيوس غير طفلين. انتقم أبولو وأرتميس، طفلاً ليتو، لأمهما بقتل كل أطفال نيوبى حتى لم يبقَ منهم غير طفل واحد. ومنذ ذلك الحين صار يكنى بنيوبى عن الثكل والفقدان.

يقول الشاعر الإنجليزى لورد بيرون (١٧٨٨ – ١٨٢٤) فى النشيد الرابع من قصيدته (حجة تشايلد هارولد) متحدثًا عن مجد روما الغابر:

إيه يا نيوبى الأمم! ها أنت ذى تقومين

بلا أبناء ولا تاج، فى همك الأخرس

ثم يرثى بيرون مجد البندقية فى نفس النشيد.

هذه هى المصادر التى أخذ إليوت عنها تصدير قصيدته. أما القصيدة نفسها ، فهى كذلك حافلة بالإشارات: إن قول إليوت «وصار معًا فسقط» مأخوذ عن قول الشاعر

الانجليزى لورد ألفرد تنيسون (١٨٠٩ – ١٨٩٢) فى قصيدته «الشقيقات» : «وصارا معًا فسقطت». وهكذا يقلب إليوت الوضع مدللاً بذلك على انقلاب الأوضاع فى العالم الحديث ، فبدلاً من أن تكون المرأة هى التى تسقط يغدو الرجل هو المعرض للسقوط. ولأن السقوط نوع من الموت فهناك «موسيقى جنائزية تحت البحر». وعبارة «وإن الرب هرقل قد تخلى عنه، ذلك الذى أحبه حبًا صادقًا» مأخوذة عن مسرحية «أنطونى وكليوباترا» لشكسبير (الفصل الرابع – المنظر الثالث – الأبيات ١٥، ١٦) حيث نرى جنود أنطونيو فى ليلة المعركة يقولون: «إنه الرب هرقل الذى أحبه أنطونيو، يتخلى عنه الآن».

كما أن الإشارة إلى الرب هرقل قد تكون مستوحاة من مسرحية «جنون هرقل» Hercules Furnes للكاتب اللاتينى سنيكا (توفى عام ٦٥م). وهى المسرحية التى سبق لإليوت فى مقالاته النقدية أن قارنها ثلاث مرات بمسرحية «بوسى دامبوا» للكاتب المسرحى الإنجليزى جورج تشابمان (١٥٥٩ – ١٦٣٤).

وقول إليوت «إن الجياد تحت محور العجلات . . .» ربما يكون مستوحى من قول تشابمان فى المسرحية سالفة الذكر (الفصل الثانى – المنظر الثانى – الأبيات : ١٩٦، ١٩٧).

اهرب إلى حيث يحس الرجال

بمحور العجلات الملتهب، وأولئك الذين يتعذبون

تحت مركبة الدب القطبى . . .

ولا شك فى أن جياد إليوت تعنى جياد المركبة الشمسية ، كما تعنى الجياد المرسومة على جدران كاتدرائية القديس مرقس بمدينة البندقية.

كذلك قد تشير أبيات إليوت إلى قصيدة «موال الشرق والغرب» للشاعر الإنجليزى ريدارد كبلنج (١٨٦٥ – ١٩٣٦). وقول إليوت: «وإن قاربها المغلق قد توهج على صفحة المياه طوال النهار» تحوير لقول إنوباربس يصف قارب كليوباترا فى مسرحية «أنطونى وكليوباترا» لشكسبير (الفصل الثانى – المشهد الثانى – الأبيات ١٩٦، ١٩٧):

«كـان القارب الذى جلسـت فيه، كمـثل العـرش المصقول، يتوهج على صفحة المياه» وبليشتين المادى، مثل «طين الأوالـى»[1]، لا يتـأثر لمـرأى «منظور من رسم كاناليتو»[2].

أما قول إليوت : «نهاية الشمعة الداخنة للزمان تخبو» ، فمستوحى من لوحة «القديس سباستيان» لمانتنيا. وقوله «فى الريالتو ذات مرة» مستوحى من قول شيلوك لأنطونيو تاجر البندقية فى مسرحية شكسبير (الفصل الأول – المنظر الثالث – الأبيات ١٠٠، ١٠١): «يا سنيور أنطونيو: إنك طالما أنبتنى فى الريالتو على أموالى وإقراضى بالربا».

وهكذا تتم المطابقة بين بلشتين وشيلوك اليهوديين. وتذكرنا عبارة «فى الريالتو ذات مرة» بالأنشودة الرابعة من «حجة تشايلد هارولد» لبيرون مرة أخرى. وعبارة «أنيروا! أنيروا!» مأخوذة عن مسرحية «عطيل» لشكسبير (الفصل الأول – المنظر الأول). قالها برابانتيو أبو دزدمونه حين اكتشف فرار ابنته مع المغربى، وطلب إيقاد الأنوار حتى يبحثوا عنهما.

إن بربانك فى هذه القصيدة، مثل المتكلم فى «بيضة للطهو» قد اكتشف البون الشاسع بين حساسية الذهن الحالم ودمامة الحقيقة. وربما كان فى ختام القصيدة تهكم خفيف على مثاليات بربانك ومزاجه. ولكن بربانك على كل حال يستحق منا أذناً صاغية. فإذا كانت أنقاض الزمن لا تتقوض إلا فى داخله ، فإنه جدير بأن يتكامل فيه الواقع والمثال على نحو لا يطمح إليه غير المثاليين على حين نجد أن بليشتين والسير فرديناند كلين ليسا إلا رجالاً من قش. وقد قيل إن هذه القصيدة تثبت عداوة إليوت للسامية. ولكن المرارة التى تتبدى فى حديثه عن بليشتين اليهودى ليست – فى حقيقة الأمر – إلا جزءاً من المرارة التى تسود القصيدة كلها.

(١) طين الأوالى Protozoic Slime.

(٢) أنتونيو كاناليتو (١٦٩٧ – ١٧٦٨) رسام بندقى كبير. ومن أشهر لوحاته: «منظر على القناة الكبيرة بالبندقية» و«ريجاتا على القناة الكبيرة».

د.ا.س. ماكسويل

الخلفية النقدية(*)

لقد اتضحت الأخطار الكامنة فى العقائد الأدبية الرومانسية أول ما اتضحت خلال الربع الأول من هذا القرن، وإن لم يتبينها غير أقلية. فقد أجمعت العقائد الرومانسية، بكل أنواعها المختلفة، على عقيدة مؤداها ان العمل الفنى هو أساسا تعبير عن شخصية الفنان ، وأن فروض الولاء ينبغى أن تقدم إلى ما يمليه الصوت الداخلى عند الشاعر لا إلى أى سلطة خارجية. فقد وجد شلى «مبدأ كامنًا فى الكائن الإنسانى . . يعمل بخلاف ما يحدث فى القيثارة وينتج لا الإيقاع فقط وإنما التناسق أيضًا ، وذلك بأقلمة الأصوات والحركات المستثارة على هذا النحو أقلمة داخلة مع الانطباعات التى تستثيرها» (دفاع عن الشعر). وكان وردزورث يرى فى الشعر – كما كان لونجينوس يرى فى الجلال – صدى لروح عظيمة «الفيضان التلقائى للأحاسيس القوية» وأن قوانينه إنما تشكلها رغبات الشاعر وانفعالاته القوية و«شرائم العاطفة التى يعوزها النظام» (إيست كوكر – أربع رباعيات) ص٢٢ . ولم يؤد ذلك إلى الفوضى فى بداية الأمر ، فقد أثمر تنوعًا كان الشعر فى حاجة إليه بعد تدهور الكلاسية. على أنه كان من الواضح – رغم ذلك – أن السلطة العليا بالنسبة للفرد إذا ما صارت فى حوزة شخصيته الفردية بأهوائها فسيؤدى غياب أية سلطة خارجية عامة إلى فقدان الاستقرار فى نهاية الأمر. فكما أن الإفراط فى الكبح قد أدى إلى الموت فالإفراط فى التحرر قد يؤدى إلى ترك القواعد. ولما كان أوائل الرومانسيين بعد التقاليد الأوغسطية – وردزورث وكولردج وشلى وكيتس – رجالاً ذوى عبقرية فقد كللت تجربتهم بالنجاح. ولكن مواصلة التجربة على أيدى رجال أقل حظًا من العبقرية كان معناه أن يدين الشعر نفسه بـ «انفجارات الذكاء الأدبى العابرة على نوبات» (ت.س. إليوت: «وجهات

(*) عن كتاب «شعر ت.س. إليوت» تأليف د.ا.س. ماكسويل، الناشر: راوتلدج أند كيجان بول، لندن، ١٩٦١ .

نظر» ص ٨٥). وهكذا فقدت الأصوات الداخلية قوتها بموت العاطفة الثورية الأولى. وقد كانت العقيدة الرومانسية تضمر افتراضاً مؤداه أن خيرية الإنسان الفطرية ستنتصر على ضعفه فى نهاية الأمر. وقد جهر جودوين فى ميدان النظريات السياسية، كما جهر شيلى فى شعره، بقابلية الإنسانية للكمال، ومن الممكن أن نبرر النظرية الرومانسية على أساس هذا الافتراض. إذ ما دام الإنسان قابلاً للكمال فلا بد - والحال كذلك - أن يحوى فى داخله على الأقل بذور الأخلاق الكاملة والفن الكامل. وعلى ذلك يغدو اتباعه هَدْىَ صوته الداخلى أمراً لا ملامة عليه ، ولا يغدو الشيء العام فى العمل الفنى هو الموضوع المتناول وإنما مشاعر صاحب العمل نحو هذا الموضوع.

وتلك هى غلطة الرومانسية.

بدأ هذا الافتراض يفقد ما له من جاذبية خلال تلك السنين القلقة المناهزة للحرب العالمية الأولى. فقد بدا لعقول الكثيرين أنه سبَّبَ افتقاراً تامًا إلى التماسك فى الفن وفى النظام الاجتماعى. لم يعد أحد يكافح من أجل الوصول إلى غاية مشتركة فقد غدت الأشياء غايات فى حد ذاتها. غدت الفاعلية والسرعة تستمدان مبرراتهما من وجودهما ، ولم يتجه الظن إلى أنه ينبغى إخضاعهما لأهداف أسمى من ذلك أو حتى إلى أنه ينبغى أن توجد أهداف أسمى من ذلك. كان الناس:

يقسمون النجوم إلى عامة وأثيرة

انهمكوا فى تصميم الثلاجات المثالية

وانهمكوا فى تطبيق أخلاقيات منطقية

وانهمكوا فى طبع أكبر عدد ممكن من الكتب

ونسوا «الطريق إلى المعبد» (جوقات من الصخرة - **مجموعة القصائد**). وكانت الثورة على الرومانسية تعنى بالنسبة لإليوت ، على وجه الخصوص ، رفض عقيدة الحرية التى ترى أن الغاية الكبرى للإنسان هى تطوير شخصيته تطويراً كاملاً. ونجد هنا مرة أخرى أنه أكد حب الذات أكثر مما أكد كبح جماح الذات. وسندرس هذا بالتفصيل عند فحص قصائده. فالذى يعنينا الآن - على أية حال - هو الجانب الأدبى الصرف من ثورته.

إن رفض إليوت للعقيدة الرومانسية رفض جذرى[1]. فهو يرفض تقبل إيمانها الأساس بأن السلطة الوحيدة على الفنان هى صوته الداخلى وشهوات شخصه. بل إن أولى نتائج النظرية الرومانسية فى القرن التاسع عشر ليست هى التى تثير حماسته ضدها. فهو يسوق فى رضًا إدانةَ أرنولد لجماعة الرومانسية:

إن حركتهم «تقدمت دون أن يكون لديها حقائق ملائمة». وهذا ما يجعل «بيرون خالى الوفاض وشلى مفتقراً إلى الاتساق» [2]. ويؤمن إليوت بأن الشعر الرومانسى إنما يلائم «من يريدون من الشعر أحلام يقظة أو تحويراً لرغباتهم وشهواتهم الخاصة الضعيفة ، أو ما يتوهمون أنه «حدة العاطفة» (مقالة تمهيدية لـ «لندن» و«غرور الأمانى الإنسانية»). فالفن القائم على المغالطة الرومانسية سيغدو:

موسيقى نلجأ إليها

لنشكل خواءنا

(المحادثة اللبيقة – **مجموعة القصائد**) (ص ٣٣).

فليس الأمر المهم هو «ما أحس به المؤلف» حيث إن ذلك لا يجعل الشعر أكثر من «مجموعة بيانات نفسية عن عقول الشعراء» (مقدمة **الغابة المقدسة**) (ص ٩).

وفى كتابه **(وراء آلهة غريبة)** تحدث إليوت عن د.هـ. لورنس باعتباره «لم يكن له هاد غير النور الداخلى: أقل ألوان الهداية التى قدمت نفسها للإنسانية الهائمة على وجهها جدارة بالثقة وأكثرها خداعًا». وهذه الإدانة للاكتفاء الذاتى فى الفن قد سبق لإليوت أن بيّنها فى مقاله المسمى «وظيفة النقد». ونحن نراه هنا يرفض الصوت الداخلى باعتباره «مبدأ قديمًا تشكّل فى العبارة المألوفة اليوم: أن يفعل الإنسان ما يشاء» **(مقالات مختارة)** (ص ٢٦).

فإذا كان هدف الناقد هو العثور على مبادئ عامة بين الناس ومعايير موضوعية يمكن من طريقها الحكم على الفن – وذلك هو هدفه فيما يرى إليوت – فليس فى مقدور الناقد إذن «أن يفعل ما يشاء» بهذه البساطة ، إذ من المحتم أن يؤدى ذلك إلى زيادة

(١) انظر **الغابة المقدسة** ص٣٢ (لا مكان لها «الرومانسية» فى الأدب).

(٢) انظر مقدمة **الغابة المقدسة** – ص ١١ و١٢ .

تنظيم المعايير النقدية وإلى تدبر لمعايير العمل الخلاق. وقد أدت الغلطة الرومانسية إلى تدمير الإيمان بسلطة مركزية يدين لها الجميع بالولاء والإيمان بمعايير موضوعية يرجى أن يتفق الناس عليها فى حكمهم على الفن والإيمان بأى إلهام سوى تحولات الشخصية ، وهو الإيمان الذى يمكن من خلاله للفن الراشد المنظم أن يخلق.

من هذا يمكننا أن نرى أن ما نحن بحاجة إليه هو التماسك. ولا يمكن الوصول إلى هذا التماسك بغير الاعتماد على سلطة موضوعية. وإن إشارات إليوت الكثيرة إلى الأوغسطيين، فى تعليقاته على الشعر الرومانسى، لهى إشارات كاشفة. فهو يقرن بين الاثنين ليؤكد أن المدرسة الكلاسية قد بلغت «أناقة ورفعة لا تجدهما فى شعر الرومانسيين المتسم بالتعميم والادعاء» (مقدمة: **آية توقير لجون دريدن**). والأهم من ذلك هو رأيه القائل بأن الفرق بين المدرستين هو الفرق «بين التام والناقص، بين الناضج والفج، بين المنظم وما تستبين فيه الفوضى» (وظيفة النقد. **مقالات مختارة**) (ص ٦٢). ولا ريب فى أن إليوت يتوق إلى نظام الشعر الكلاسيكى واكتماله. فوظيفة الناقد هى أن يكتشف سلطة موضوعية تمكن الشاعر من إنتاج مثل هذا الشعر ، وتمكنه من تجنب التعبير عن شخصيته ليعبر عن شىء أكثر شمولاً. والحكمة الضرورية – كما كان الشأن مع الأوغسطيين – إنما نجدها فى محاولات السابقين لأنه:

هنا فوق الأرض تجدون مكافأة الخير والشر

اللذين صنعهما من مضوا قبلكم

(جوقات من الصخرة. **مجموعة القصائد**) (ص ١٦٣).

وكفاح الشاعر إنما يتمثل فى اكتشاف ما:

قد سبقك إلى اكتشافه

مرة أو مرتين أو عدة مرات رجال لا يأمل المرء

فى أن يباريهم – لكن لا منافسة هنالك

لا شىء سوى القتال من أجل استعادة ما قد فقد

ووجد ثم فقد مرة أخرى: والآن تكتنفه ظروف

لا تبدو مواتية.

ولخوض هذا النضال لا بد وأن نجد أسلحته فيما يسميه «بلندن» «مخازن التقاليد».

ولا تهدف هذه المناقشة الوجيزة إلا إلى الإشارة إلى طبيعة الخلط الرومانسى وتخطيط الأسباب التى جعلت إليوت يرفضه. ولسوف نبرز فى الأجزاء التالية من هذا الفصل أن رفضه لا يتضمن إنكاراً لقيمة أشواق الإنسان الداخلية ، كما يزعم الإنسانيون وإنما يعنى الحاجة إلى معايير موضوعية يمكن بواسطتها أن تنظم هذه الأشواق تنظيماً سديداً. وقد قيل الكثير للإيحاء بأن المجتمع المعاصر لا يستطيع أن يقدم مجالا لاكتشاف مثل هذه المعايير. وقد كان على حب الذات الرومانسى أن يفسح الطريق للمبدأ الكلاسى الذى يؤمن بقيمة التقاليد وذلك فى الوقت الذى كانت الحاجة فيه ماسة إلى إحداث مثل هذا التغيير النفسى.

تصدر إديث ستويل كتابها **الشعر والنقد** بمقتطف من إبراهام كاولى: «إن عصراً مأسوياً متنوعًا أشبه بالحروب هو خير عصر يكتب المرء عنه ؛ وأسوأ عصر يكتب المرء أثناءه». وقليلة هى العصور التى يمكن أن ينطبق عليها وصف كاولى كما ينطبق على هذا العصر. فالهيستريا السياسية التى سادت فيما بين سنوات الحرب قد وازاها انفجار للتجارب الفنية يبرره «عصريتها» وخروجها على التقاليد. أما أن العصرية اصطلاح نسبى وأن التجربة المتجهة مثل ذلك الاتجاه المتحيز ، لا يمكن أن تؤتى ثمرة غير إرساء دعائم الفوضى ، فأمران لا يبدو أنهما دارا لمؤيدى العصرية والتجريب بخلد. كانت حجتهم – إن كانت لهم حجة – تذهب إلى أنه مادامت الحياة فوضى فعلى الفن أن يعبر عن هذه الفوضى وهو ما يمكن تبريره. ولكن الإنسان لا يعبر عن الفوضى بخلقها كما أنه لا يخلق فى العمل الفنى جو الملل بإملال القارئ. وعندما يقول إليوت قرب نهاية «الأرض الخراب»:

هذه الشذرات قد سندت بها خرائبى

يتضمن قوله – من طريق الإشارة إلى المقتطفات المأخوذة عن الكتاب الموتى طوال القصيدة كلها – أن خرائب الأخلاقيات التقليدية والمعايير الفنية، وهى الخرائب التى تؤلف ما لدى العالم الحديث من مخزون روحى، ينبغى أن يعاد بناؤها. ينبغى أن تركب الخصائص التى ينفرد بها العالم الحديث مع الخصائص العالية التى يمكن العثور عليها فى التقاليد.

ويرى إليوت أن فى وصف جوليان بندا للمجتمع الفرنسى المعاصر تحليلاً يمكن أن يطبق على نطاق أوسع (**الغابة المقدسة** ص٤٥). فزوال الإيمان بالنظام فى الفن والتضحية بخصائصه الرشيدة ، فى سبيل ضمان الاستجابة العاطفية ، لم يكونا وقفًا على المجتمع الفرنسى. إن هذه الأمراض منتشرة على نطاق واسع «والتقاليد – «الميراث المشترك»[1] – تقدم لكل الفنانين وسيطًا قد يمكن من خلاله أن يتوصلوا إلى الإحساس بالجماعية ومن ثم يخلقون نظامًا من قلب الفوضى. فالحس الجماعى ضرورى للفن الناضج ذى السلطة القادرة على كشف الدلالات الكامنة فى العناصر المشتتة للحقيقة واكتشاف العلاقات بينها. إن الفن – وهو الذى يهدف إلى أن يرينا أن الاتساق والمعنى موجودان حيث لا يظهران – ينبغى أن يصل أولاً إلى الاتساق. وإنه لينطبق على المحاولة الفنية كما ينطبق على الحياة الدينية القول بأنه:

لا حياة إلا فى الجماعة

(جوقات من الصخرة. **مجموعة القصائد**) (ص ١٦٤).

ورغم أن التوصل إلى مثل هذا الشعور الجماعى قد يتم دون مجهود واعٍ ، فإن «غرائز الترتيب تهيب بنا ألا نترك لمصادفات اللاشعور ما يمكننا أن نحققه بالشعور» (وظيفة النقد. **مجموعة المقالات**) (ص٢٤). وإذا كان نضال عصرنا ، كما يقول إليوت فى كتابه **«وراء آلهة غريبة»** يتمثل فى «إعادة تأسيس الصلة الحيوية بين الفرد والجنس» فإن نضال الفن يتمثل فى جعل الشاعر واعيًا بـ «العقلية الأوربية التى يعلمه الزمن أن أهميتها تفوق بمراحل أهمية عقله الفردى»: (الموروث والموهبة الفردية. **مقالات مختارة**) (ص ١٦).

(١) عندما يقول إليوت فى «الموروث والموهبة الفردية» إن «التقاليد لا يمكن أن تورث»، فإنما يعنى الحس بالتقاليد.

د.ا.س. ماكسويل

الواقعية والمسرحية الشعرية(*)

«الدراما هى، فى رأيى، المجال المثالى للشعر، وأقرب وسيلة لتحقيق فائدته الاجتماعية . . فهناك العقدة لأبسط النظارة، والكلمات والصياغة لمن هم أميل إلى الأدب، والوزن لمن هم أكثر حساسية للموسيقى، والمعنى الذى يكشف عن نفسه بالتدريج للنظارة الذين أُوتوا قدراً أعظم من الحساسية والفهم . . . إن هذه العناصر كلها تؤثر فى حساسية كل مشاهد فى آن واحد ولكن بدرجات متفاوتة من الوعى» (**جدوى الشعر وجدوى النقد**، ص ١٣٥). إن هذا المقتطف مأخوذ من محاضرات جامعة هارفارد التى ألقاها إليوت خلال شتاء ١٩٣٢ - ١٩٣٣ ، بعد ست سنوات من «**سوينى فى نزاله**» وسنتين من إخراج «**جريمة قتل فى الكاتدرائية**» للمرة الأولى. وحياته الأدبية كمؤلف مسرحى حتى «**حفل الكوكتيل**» تغطى الفترة الواقعة بين «**رحلة المجوس**» وإتمام «**أربع رباعيات**». وعلى ذلك فقد يتوقع المرء أن المعنى الذى يشير إليه إليوت يتضمن فى مسرحياته، أو على الأقل فى بعض أجزائها، الأفكار الموجودة فى شعره الدينى الأولى وفى «**الرباعيات**». وإذا نظرنا للأمر من إحدى الزوايا ، فسنجد أن مسرحياته محاولة لنقل خيوط هذه القصائد إلى جمهور أكبر عدداً يأسره المسرح. وإن مرأى الصراع الدرامى والمستويات المتعددة للمتعة التى أوردها إليوت فى الفقرة التى سقناها، أقدر من الشعر على إغراء النظارة بتذوق قلب المعنى.

من المؤكد أن إليوت لم يدافع قط عن تطوير النواحى المستورة كغاية فى حد ذاته. فالنواحى المستورة لم يكن ينظر إليها على أنها عقبة مرغوب فيها دائماً وإنما على أنها وسيلة قد يتمكن بها الجزء القيم فى الشعر من النفاذ إلى المجتمع بالتدريج. أو كما لاحظ إليوت فى موضع آخر من نفس المحاضرات: «إن عليه (أى الشاعر) أن يُسَرّ

(*) عن كتاب «شعر ت.س. إليوت» تأليف د.ا.س. ماكسويل، الناشر: راوتلدج آند كيجان بول، لندن ١٩٦١ .

سروراً طبيعياً إذا أحس بأن المتعة أو الترويح قد ظفر بهما أكبر عدد ممكن من الناس على اختلافهم . . فالكتابة فى شكل يحظى بالذيوع فعلاً شيء، وأمل المرء فى أن تحظى كتابته أخيراً بالذيوع شيء آخر». (**نفس المصدر**. ص ٣٢، ٣٣). وليس معنى هذا أن إليوت في مسرحياته يبحث عن ذيوع سهل المنال، وذلك بالتضحية بحذق ما يقرره ، والاستعاضة عنه بتقديم تبسيط صارخ ، لا حَظّ له من الرفعة. إنه يعتمد على الجاذبية الكامنة فى كل ألوان «الدراما» ويطبق على مشكلة التوصل إلى منهج درامى المبادئ التى واجهته فى بحثه عن معجم شعرى. إن كل عمل من أعمال إليوت تعليق على سائر الأعمال، وفى مسرحياته الثلاث **«جريمة قتل فى الكاتدرائية» «اجتماع شمل الأسرة» «حفل الكوكتيل»** نجد بعض خيوط **«الرباعيات»** وقد عولجت حسب مقتضيات الشخصيات والأحداث. ويشيع فى كل مسرحياته، كما هو واضح بصفة خاصة فى **«جريمة قتل فى الكاتدرائية»** انشغاله بطبيعة القداسة.

إن القديس هو من «سيثمر موته فى حيوات الآخرين» وإن تعين عليه أن يحجم عن التفكير فى «ثمرة الفعل» ، وبينما لا يؤمل الناس العاديون إلا فى اللحظة التى لا يقوم عليها أحد»: لحظة الرؤيا فإن وظيفة القديس هى أن يصل بالحماس وإنكار الذات وتسليمها إلى إدراك:

نقطة التقاطع بين اللازمن

والزمن.

و**«جريمة قتل فى الكاتدرائية»** إنما هى سجل نضال توماس بيكيت من أجل القداسة. والإيجاز المسرحى يتحقق من طريق قصر الحدث فى المسرحية على الأيام الأخيرة من حياة بيكيت: والصراع فى داخله يتركز ويكتسب شكلا فى أحاديثه مع المجربين الأربعة، وهو لون من التشخيص كان شائعًا فى مسرحيات الأخلاق التى تشبهها هذه المسرحية شبهًا قويًا. ومن كلمات المجربين والجوقة نعرف كل ما هو ضرورى عن حياة بيكيت الأولى، وصراعاته السابقة مع الشرور التى فى داخله وحوله. وكما لاحظت باتريشيا ادير فى مقالة نفاذة عن المسرحية، فإن شيئًا فى صفات توماس الإنسانية قد اقتضت الضرورة طرحه أثناء اختيار المواد التى ترسم لوحة القديس: «ويدهى أن المشكلة الدرامية هى أنه كلما اكتمل تسليم القديس لنفسه تعذر إبقاؤه إنسانًا واقعيًا، مادامت نواحى الضعف فينا هى التى تقربنا من الإنسانية. وأكثر من

ذلك، فإن قصر حدث المسرحية على الأسابيع الأخيرة من حياة بيكيت وإرغامه بذلك على أن يلعب دورًا سلبيًا محضًا ، قد جعلا إليوت يزيد من صعوبة جعل توماس مقنعًا كإنسان إقناعا تاما، وإن عمّق المغزى الدينى للمسرحية» (**صحيفة كامبردج** نوفمبر ١٩٥٠ ص٨٤). وهذا - فى مجمله - تلخيص عادل، وإن كنا نميل إلى مناقشة الفكرة القائلة بأن توماس سلبى سلبية كاملة. إن رفضه المجرب الرابع، على وجه الخصوص، يتضمن صراعًا داخليًا قويًا، ينعكس - كما سيظهر - فى موعظته وفى الجزء الثانى من المسرحية. ومرة أخرى نجد أن مس ادير - رغم رؤيتها المشكلة الدرامية - لا تعلق على معالجة إليوت لها.

والمشكلة تكاد تكون هى نفس مشكلة هوراشيو عند شكسبير. فهوراشيو - إلى حد ما - قطعة من الجهاز الدرامى الذى صمم لتقديم أو تلقى المعلومات الضرورية النظارة. وهو شخصية مقنعة بفضل تصرفاته فى مواضع حيوية معينة، كحديثه مع هاملت قبل المبارزة، حيث يحصل على الرفعة ويدخل فى قلب المأساة، حتى لنغفر المتناقضات فيه. وبهذه الطريقة نفسها يرينا إليوت لمحات خاطفة من الأوجه الطبيعية لشخصية توماس. وهناك ومضة من الفكاهة، ذات التورية، عندما يقول المجرب الثالث:

إنى رجل إنجليزى خشن مستقيم.

فيجيبه توماس :

فتقدم إذن إلى الأمام .

معلقًا فى نهاية الأمر على المغالطات السياسية المعقدة فى حديث «الرجل الإنجليزى المستقيم»:

ومع الريفى

تلف معناك فى تعميمات سوداء

كأى رجل من رجال البلاط.

ونحن نراه أيضا إنسانًا يواجه بشرًا، أكثر مما نراه قديسًا يطهر علاقته بالله، فى لقائه الأول مع الفرسان الأربعة. وبهذه الوسائل يغدو توماس مخلوقًا آدميًا مُقْنِعًا.

ببليوجرافيا

القديس أوغسطين: **الاعترافات.**

أثينيوم. مراجعة لـ **«بروفروك وملاحظات أخرى»** ٢ مايو ١٩١٩ .

افابل هوك. ملاحظات حول **«الأرض الخراب»** فى **«نيوستيتسمان آند نيشن»** ٤ نوفمبر ١٩٢٢ .

إدموند بلندن. **«التقاليد فى الشعر»**. مقالة فى كتاب **(التقاليد والتجربة فى أدب اليوم)**.

ج. بولو: **درب الشعر الحديث.**

س.م. باورا: **ميراث الرمزية.**

أليك براون: «الدافع الغنائى عند ت.س. إليوت» فى **«تمحيصات»** (ج٢) تحرير إدجل ريكورد.

ا.م. بتلر: **أسطورة المجوس.**

روى كامبل. **«الشعر المعاصر»** (١٩٣١) فى «تمحيصات» (ج١).

ر.ج. كولينجوود: **أصول الفن.**

ديفيد ديتشز: **الشعر والعالم الحديث.**

بابيت دوتش: **هذا الشعر الحديث.**

سير ت. إليوت: الحاكم.

ب. آيفور إيفانز: **الأدب بين الحربين:** «ت.س. إليوت» من ص٩١ إلى ص١٠٢ .

إ.م. فورستر: «الإليوتات الثلاثة» فى **«ذا ليسنر»** ٢٠ يناير ١٩٤٩ .

«ت.س. إليوت» فى **«حصاد أبينجر».**

سير جيمز فريزر: **الغصن الذهبي**، جزءان. أدونيس، أتيس، أوزيريس.

إديث م. فراى: «أعمال ت.س. إليوت الشعرية» فى **«الحولية البريطانية للأدب»** المجلد الخامس.

روبرت جريفز: **الأساليب الشعرية المعاصرة - دراسة مسحية للشعر الحديث** (بالاشتراك مع لورا رايدنج).

كريستوفر هاسل: **ملاحظات حول المسرحية الشعرية.**

هـ. و. هوسرمان: **الإنتاج الشعرى لـ ت. س. إليوت.**

و.ب. كر: **الشكل والأسلوب فى الشعر.**

رينيه لالو: **الأدب الفرنسى المعاصر.**

هـ. ج. لاسكى: **العقيدة والعقل والحضارة.**

ف.ر. ليفيز: **اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى.**

جون ليمان: «البحث عن الأسطورة» فى **كتابات بنجوين الجديدة** رقم ٣٠.

س. داى. لويس: **أمل للشعر.**

ف.ل. لوكاس: مراجعة لـ «الأرض الخراب» فى الـ **«نيو ستيتسمان آند نيشن»** ٣ نوفمبر ١٩٢٣ .

لوى ماكنيس: **الشعر الحديث.**

«الشعر اليوم» فى **الفنون اليوم** تحرير جيفرى جريجسون.

شعر و.ب. ييتس.

ريتشارد مارش وتامبيموتو: **ت.س. إليوت: مجموعة مقالات.**

ف.و. ماثيسين: **ما حققه ت. س. إليوت.**

إدوين ميور: **مقالات فى الأدب والمجتمع.**

جورام. ب. منسون: **«باطنية ت.س. إليوت»** فى **١٩٢٤**، يوليه.

ر.ل. أوتلى: **دراسات فى اعترافات القديس أوغسطين.**

إزرا باوند: «هارولد مونرو» فى **«مقالات مؤدبة».**

ب. راجان (محررا) ت.س. **إليوت. مجموعة مقالات نقدية بأقلام مختلفة.**

هربرت ريد: **مبادئ سياسة اللاسياسى.**

العقل والرومانسية.

مجموعة مقالات فى النقد الأدبى.

أ.آ. ريتشاردز: **أصول النقد الأدبى.**

ميشيل روبرتس: **نقد الشعر.**

ف. ساكفيل-وست. مراجعة لـ **أربع رباعيات** فى الـ **أوبزرفر** ٢٢ أكتوبر ١٩٤٤.

د.س. سافيج: **المبدأ الشخصى: دراسات فى الشعر الحديث.**

رانجى شاهانى: «ت.س. إليوت: أسئلة وأجوبة» فى **«جون أوف لندنز ويكلى»** ١٩ أغسطس ١٩٤٩ .

إديث سيتويل: **أوجه الشعر الحديث.**

الشعر والنقد.

«التجربة فى الشعر» فى «التقاليد والتجربة فى أدب اليوم».

ج. سبارو: العقل والشعر.

ستفن سبندر: **العنصر الهدام.**

«الكتب والحرب» **كتابات بنجوين الجديدة** رقم ١١ ص ١٢٦ – ١٢٧.

«الحسية فى الشعر الحديث» **كتابات بنجوين الجديدة** رقم ١٦.

ا.م. ستفنسون: **ت.س. إليوت والقارئ غير المتخصص.**

كنيث ستيفنز: مقالة فى **دورية جامعة درام** ديسمبر ١٩٤٨.

ملحق التايمز الأدبى. مراجعة لـ «الأرض الخراب» ٢٠ سبتمبر ١٩٢٣.

رينيه فوبان: **أثر الرمزية الفرنسية**.

ج. تيلوتسون: **شعر بوب**.

لويس انترميار: **الشعر الأمريكى منذ عام ١٩٠٠**.

هـ. روس. ويليامسون: **شعر ت.س. إليوت**.

إدموند ويلسون: **قلعة اكسل**.

فرانك ويلسون: **ت.س. إليوت**.

ب. سذام

اثنتا عشرة قصيدة(*)

أغنية حب ج. ألفرد بروفروك

S'io credessi che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma per cio che giamai di questo fondo
Non torno vivo alcmun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia tirispondo.

لو أني كنت أظن أن إجابتي ستوجه
إلى شخص قد يعود إلى العالم حيًا
لما اختلج هذا اللهيب أكثر من ذلك
غير أنه لما لم يكن هناك من يعود حيًا من تلك الآفاق إذا صح ما سمعته
فإني أجيبك دون خوف من العار

دعنا نمضي إذن، أنت وأنا
إذا ما انتشر المساء على صفحة السماء
كأنه مريض مخدر على مائدة

(*) عن كتاب «مرشد الدارس إلى قصائد ت.س. إليوت المختارة» تأليف ب. سذام، الناشر: فيبر وفيبر، لندن ١٩٦٩ .

دعنا نجوس، خلال بضعة شوارع نصف مهجورة
والتراجعات الهامسة
لليالى القلقة فى فنادق الليلة الواحدة الرخيصة
والمطاعم التى تغطى أرضها النشارة وتقدم أصداف المحار:
الشوارع التى تتتابع مثل جدال ممل
ينطوى على نية خداعة
كيما تفضى بك إلى سؤال آخذ بالخناق . .
أواه، لا تسلنى، «ما هو؟»
دعنا نمضى ونقوم بزيارتنا

فى الغرفة تروح النسوة ويغدون
متحدثات عن ميكائيل آنجلو

الضباب الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النوافذ،
والدخان الأصفر الذى يحك خطمه على زجاج النوافذ
قد لعق لسانه فى أركان المساء،
وتريث فوق البرك التى تقف فى بالوعات،
وترك السناج المتساقط من المداخن يسقط على ظهره،
ثم انزلق بحذاء الشرفة، وقام بوثبة مباغتة،
حتى إذا ما رأى أنها كانت ليلة ناعمة من أكتوبر،
التف حول الدور مرة واحدة، ثم أخلد إلى النوم.

ومن المؤكد أنه سيكون ثم فسحة من الوقت
للضباب الأصفر المنزلق على طول الشارع

ماسحًا ظهره على زجاج النوافذ؛
سيكون ثم فسحة من الوقت، سيكون ثم فسحة من الوقت
كيما تُعِدُّ وجهًا تلقى به الوجوه التى تلقاها
سيكون ثم فسحة من الوقت كيما تقتل وتخلق،
وفسحة من الوقت لكل أعمال الأيدى وأيامها
الأيدى التى ترفع على طبقك سؤالاً وتسقطه؛
فسحة من الوقت لك وفسحة من الوقت لى،
وفسحة من الوقت - لا تزال - لمائة تردُّد،
ولمائة رؤيا وإعادة نظر،
قبل تناول الخبز المقدد والشاى.

فى الغرفة تروح النسوة وتغدون
متحدثات عن ميكائيل آنجلو.

ومن المؤكد أنه سيكون ثم فسحة من الوقت
كيما أتساءل «أترانى أجرؤ؟» و«أترانى أجرؤ؟»
فسحة من الوقت كيما أستدير راجعًا وأهبط الدرج،
وثمة بقعة صلعاء فى منتصف شعرى -
(لسوف يقولون: «لكن ما أشد ما يتساقط شعره!»
ومعطفى الصباحى، وياقتى التى تبلغ ذقنى فى ثبات،
ورباط عنقى الأنيق المتواضع، وإن يكن مثبتًا بدبوس بسيط -
(لسوف يقولون: «لكن ما أنحف ذراعيه وقدميه!»)
أترانى أجرؤ
على إزعاج الكون؟

إن دقيقة واحدة تكفى
للقرارات والمراجعات التى ستغيرها دقيقة أخرى.

ذلك أنى قد عرفتها كلها، عرفتها كلها -
عرفت الأماسى، وأوقات الصباح، والأصائل،
لقد وزنت حياتى بملاعق القهوة؛
إنى أعرف الأصوات التى تتبدد عند النهاية
تحت صوت الموسيقى الآتية من غرفة بعيدة.
فكيف تواتينى الجرأة إذن؟

ولقد عرفت الأعين، عرفتها كلها -
الأعين التى تسمرك فى عبارة متشكلة،
وعندما أتشكل، ممدداً على دبوس،
عندما أسمر وأتلوى على الحائط،
فكيف أبدأ إذن
فى أن أبصق كل نفايات أيامى وعاداتى؟
وكيف تواتينى الجرأة إذن؟

ولقد عرفت الأذرع، عرفتها كله -
الأذرع البيضاء العارية التى تحيط بها الأساور
(لكنها فى ضوء المصباح، تبدو مكسوة بالزغب البنى الفاتح!)
أهو عطر من ثوب
ما يجعلنى أستطرد على هذا النحو؟
الأذرع التى ترقد على مائدة، أو تلقى شالاً.
فهل تواتينى الجرأة حينذاك؟
وكيف أبدأ؟

هل أقول إنى مضيت فى وقت الغروب خلال شوارع ضيقة
وراقبت الدخان المتصاعد من غلايين
رجال يحسون الوحدة فى قمصان طويلة الأكمام ويتكئون على النوافذ؟
كان الأخلق بى أن أكون زوجًا من المخالب المهترئة
يهرولان على أراضى البحور الصامتات

والأصيل، والمساء، ينام فى سلام غاية السلام!
تمهده أصابع طويلة،
نائمًا . . . متعبًا . . . أو متمارضًا،
ممتداً على الأرضية، ها هنا إلى جوارك وجوارى.
أكان ينبغى، بعد الشاى والكعك والمثلجات،
أن تكون لى القوة الكافية كيما أبلغ باللحظة ذروتها؟
لكن على الرغم من أنى بكيت وصمت، بكيت وصليت،
على الرغم من أنى أبصرت رأسى (وقد دب إليها بعض الصلع) مجلوبة على طبق
فإنى لست نبيًا - وما هذا بالأمر الجلل؛
لقد رأيت الخادم الأبدى يحمل معطفى، ويكتم ضحكه،
وموجز القول إنى كنت خائفًا.

وهل كان يجمل بى، بعد ذلك كله،
بعد الأكواب، ومربَّى الفواكه، والشاى،
بين الخزف الصينى، وبعض الحديث من جانبك وجانبى،
أكان يجمل بى،

أن أبدأ الموضوع بابتسامة،
وأعتصر الكون فى كرة
وأدحرجها نحو سؤال آخذ بالخناق،
وأقول: «إنى لعازر آتيا من الأموات»،
آتيا لأقص عليكم كل شىء، سأقص عليكم كل شىء –
لو أن واحدة، وهى تسوى وسادة قرب رأسها،
قالت: «ما كنت أعنى هذا على الإطلاق.
ما كان هذا ما أعنيه على الإطلاق».

وهل كان يجمل بى، بعد ذلك كله،
أكان يجمل بى،
بعد مغارب الشمس وأفنية الدور والشوارع المرشوشة،
بعد الروايات، بعد أكواب الشاى، بعد الجونلات التى تجرجر أذيالها على الأرضية –
وبعد هذا، وما هو أكثر منه؟ –
إنه لمن المستحيل أن أقول ما أعنيه تمامًا!
لكن كأنما قد طوح مصباح سحرى بالأعصاب فى نماذج على شاشة:
أكان يجمل بى
لو أن واحدة، وهى تسوى وسادة أو تطرح شالاً،
وتستدير نحو النافذة، قالت:
«ما كنت أعنى هذا على الإطلاق،
ما كان هذا ما أعنيه على الإطلاق».

كلا! إنى لست الأمير هاملت، وما كان لى أن أكونه؛
إنما أنا سيد تابع، شخص صالح

لينفخ موكبًا، ويفتتح مشهدًا أو مشهدين،
وينصح الأمير، لا ريب، فى أنى أداة سهلة،
أظهر الاحترام، ويسعدنى أن أكون ذا جدوى،
سياسيًا، حريصًا، مدققًا؛
ملء أبرادى الرأى القويم، وإن أكن كليلاً إلى حد ما؛
ومن المؤكد أنى أكون أحيانًا مضحكًا -
بل وأكاد أكون، فى بعض الأحيان، أضحوكة البلاط.

إنى أهرم . . إنى أهرم . .
لسوف أترك ثنية سروالى مقلوبة.

هل أرسل شَعْرى إلى الوراء؟ أترانى أجرؤ على أكل خوخة؟
لسوف أرتدى سروالاً من الفانلة البيضاء، وأتمشى على الشاطئ
لقد سمعت عرائس البحر يغنى بعضهن لبعض.

لا إخال إنهن سيغنين لى.

لقد رأيتهن يمتطين متن الأمواج نحو البحر
وهن يمشطن شعر الأمواج الأبيض إذ يتطاير إلى الخلف
وذلك عندما تهب الريح على الماء فيغدو أبيض وأسود.

لقد تلكأنا فى غرف البحر
قرب بنات البحر المضفرات بالأعشاب البحرية ما بين حمراء وبنية
إلى أن توقظنا الأصوات الآدمية، وعند ذلك نغرق.

«لو أنى كنت أظن»: هذه كلمات الكونت جويدو دى مونتلفترانو (١٢٢٣ – ١٢٩٨) فى «الجحيم» لدانتى (الأنشودة ٧٢ الأبيات ٦١ – ٦٦).

ميخائيل أنجلو: (١٤٧٥ – ١٥٦٤) المثال والرسام والشاعر الإيطالى العظيم.

فى هذا القسم يؤكد إليوت أنه «سيكون ثم فسحة من الوقت» وينوّع عليها مردداً أصداء من كلمات سفر «الجامعة» (اصحاح ٣ آيات ١ – ٨): «لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت. للولادة وقت وللموت وقت. للغرس وقت ولقلع المغروس وقت. للقتل وقت وللشفاء وقت. للهدم وقت وللبناء وقت. للبكاء وقت وللضحك وقت. للنوح وقت وللرقص وقت. للسكون وقت وللتكلم وقت».

انظر قول الشاعر الإنجليزى أندرو مارفل (١٦٢١ – ١٦٧٨): «لو قد كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان» فى قصيدة «إلى حبيبته الخجول»، حيث يدعو المتكلم «حبيبته الخجول» إلى الاستمتاع بالحياة.

الأعمال والأيام: إشارة إلى قصيدة الشاعر اليونانى هزيود (القرن الثامن ق.م.) وعنوانها «الأعمال والأيام».

فى مسرحية شكسبير «الليلة الثانية عشرة» يقول اللورد أورسينو الذى شفَّه الحب: «اعزفوا ذلك اللحن مرة أخرى! إنه يهبط عند النهاية».

هذه إشارة إلى قول الشاعر الإنجليزى جون دن (١٥٧٢ – ١٦٣١) فى قصيدته «الأثر»: «سوار من الشعر البراق حول العظام».

إشارة إلى قول هملت لرجل البلاط العجوز بولونيوس فى مسرحية «هملت» (الفصل الثانى، المنظر الثانى): «أنت يا سيدى قد تكون فى سنى أنا لو استطعت المشى كالسرطان إلى الوراء» (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا). وهملت هنا يدعى الجنون.

هنا صدى من سفر «صموئيل الثانى» (اصحاح ١ آية ١٢): «وندبوا وبكوا وهاموا» وكذلك نفس السفر (اصحاح ١٢ آية ٢١): «صمت وبكيت».

إشارة إلى يوحنا المعمدان الذى رفض حب سالومى فقُطعت رأسه وأُحضرت إليها على طبق، وهى المكافأة التى طلبتها من الملك هيرودس لقاء رقصها أمامه.

والقصة واردة فى العهد الجديد: إنجيل مرقس (اصحاح ١ آيات ١٧ – ٢٨) وإنجيل متى (اصحاح ١٤ آيات ٣ – ١١).

إشارة إلى قول مارفل فى قصيدة «إلى حبيبته الخجول»: «دعينا نطوى كل قوتنا وكل رقتنا فى كرة واحدة».

لعازر: هناك اثنان بهذا الاسم فى الكتاب المقدس. أحدهما أخو مريم ومرثا، وهو الميت الذى أعاده المسيح إلى الحياة ووردت قصته فى إنجيل يوحنا (إصحاح ١١ آيات ١ – ٤٤). والآخر هو لعازر المتسول المرتبط بالغنى فى المثل الوارد بإنجيل لوقا (إصحاح ١٦ آيات ١٩ – ٣١). وعندما ماتا دخل الفقير الجنة والغنى النار.

«سأقص عليكم كل شىء»: إشارة إلى قول السيد المسيح عن الروح القدس: «فهو يعلمكم كل شىء. يذكركم بكل ما قلته لكم» إنجيل يوحنا (إصحاح ١٤ آية ٢٦).

«ملء أبرادى الرأى القويم»: وصف لحديث الدارس العالم من أكسفورد فى فاتحة «حكايات كانتربرى» (البيت ٣٠٦) للشاعر الانجليزى جيفرى تشوسر (١٣٤٣؟ – ١٤٠٠؟).

أضحوكة البلاط: كان الأحمق من الشخصيات المهمة فى المسرح الإليزابيثى. وهو، رغم حماقته الظاهرية، ينطق أحيانًا بالحكمة. وكان مضحك البلاط فى مسرحية «هملت» لشكسبير هويوريك.

يذكر كونراد إيكن الشاعر والروائى والناقد الأمريكى، والذى كان زميلاً لإليوت فى جامعة هارفارد، فى سيرته الذاتية «أوشانت» (١٩٥٢) أن أحد زملائهم عاد من باريس «فى ثياب غريبة مما يُلبس على الضفة اليسرى (للسين) وقد أرسل شعره إلى الوراء». وواضح أن هذا كان يعد، فى ذلك الوقت، بوهيمية صارخة.

إشارة إلى قول جون دن فى قصيدته «أغنية»: «علمنى أن أسمع عرائس البحر وهن يغنين».

صورة سيدة

(لقد اقترفت –
الزنا: ولكن ذلك كان فى بلد آخر،
ثم إن البنت ماتت)
«يهودى مالطة»

(١)

فيما بين دخان أحد أصائل ديسمبر وبين ضبابه
تجد المشهد وقد أعد نفسه – على ما سيبدو –
بعبارة «إنى قد خصصت هذا الأصيل لك»،
وأربع شموع من الشمع فى الغرفة المظلمة
أربع حلقات من الضوء على السقف من فوق،
جو يوحى بمقبرة چولييت
وقد أخذ أهبته لكل ما يقال، أو يترك دون أن يقال.
دعنا نقول، إنا كنا نستمع إلى البولندى الأخير
وهو ينقل مقدماته الموسيقية، خلال شعره وأطراف أصابعه.
«كم هو حميم، هذا الشوبان، حتى إنى لإخال روحه
لا تنبعث إلا بين الأصدقاء
بين اثنين أو ثلاثة، ممن لن يمسوا الزهرة
التى تحك وتستجوب فى غرفة الجوقة»،

– وعلى هذا النحو تنزلق المحادثة
بين الميول الخفيفة والاعتذارات المنتقاة فى عناية
خلال أنغام القيثارات
وقد مازجتها أصواب أبواق قاصية
وتبدأ.
«أنت لا تدرى مبلغ ما يعنيه أصدقائى بالنسبة لى،
وكيف أنه، كيف أنه من النادر الغريب، أن يجد المرء
فى حياة على هذا النحو من التعقيد، حياة ملؤها البقايا التافهة،
(إذ أنى أكرهها يقيناً . . أفكنت تعلم ذلك؟ إنك لست بالأعمى!
ما أذكاك!)
أن يجد المرء صديقًا تتوافر فيه هذه الصفات،
تتوافر فيه ويقدم
هاتيك الصفات التى تعيش عليها الصداقة
كم يعنى أن أقول لك هذا –
فبدون هذه الصداقات – تغدو الحياة، أى كابوس!» cauchemar
فيما بين انعطافات القيثارات
والأغانى القصار
للأبواق المشدوخة
تبدأ طم طم بليدة تدق داخل رأسى
تطرق مقدمة موسيقية خاصة بها فى سخف،
نغمًا واحدًا متقلب الأطوار
يغدو على الأقل «نوتة نشازًا» ولا ريب.

- فلنشم الهواء، فى غيبوبة الطباق،
ولنعجب بالآثار،
ولنناقش آخر الأحداث،
ولنضبط ساعاتنا على الساعات العامة
ثم نجلس نصف ساعة ونحتسى جعتنا.

(٢)

أما والليلج الآن فى ازدهار
إن ثمة إصيصاً من الليلج فى غرفتها
وإنها لتثنى واحدة بين أصابعها إذ تتحدث.
«أواه، يا صديقى، أنت لا تعلم، أنت لا تعلم،
ما الحياة، أنت الذى تمسكها بين يديك»؛
(وهى تثنى سيقان الليلج فى بطء)
«إنك لتتركها تنساب منك، إنك لتتركها تنساب،
والشباب قاس، ولا يعرف الندم
وهو يبتسم من المواقف التي يقصر عن فهمها».
وأبتسم، بطبيعة الحال،
وأمضى فى احتساء الشاى،
(ومع ذلك فكلما أقبلت هذه الأصائل من أبريل، وهى التى تسترجع على نحو ما
(ذكرى) حياتى الدفينة، وباريس فى الربيع
فإنى أحس سلاماً لا حد له، وأجد العالم
رائعاً وشاباً، رغم كل شىء».

ويعود الصوت كالنشاز العنيد
لقيثارة محطمة ذات أصيل من أغسطس:
«إنى لواثقة دائمًا من أنك تفهم
مشاعرى، واثقة دائمًا من أنك تشعر،
واثقة من أنك ستمد يدك عبر الهوة.
ألا إنك لا تنثلم، إنك بلا كعب أخيل
لسوف تمضى فى طريقك وعندما تتم لك الغلبة
يمكنك أن تقول: عند هذه المرحلة أخفق كثيرون.
لكن ماذا أملك، ماذا أملك، يا صديقى،
كيما أقدمه لك، ما الذى يمكن أن تتلقاه منى؟
لا شىء سوى الصداقة وعطف
إنسانة على وشك أن تبلغ نهاية رحلتها.

«لسوف أجلس هنا، أقدم الشاى إلى الأصدقاء . . . »

إنى آخذ قبعتى، إذ كيف يمكننى أن أكفر فى جبن
عما قالته لى؟
لسوف تريننى أى صبح فى المنتزه
أقرأ الفكاهيات وصفحة الرياضة.
وألاحظ على وجه الخصوص
كونتيسة إنجليزية تظهر على خشبة المسرح.
ويونانيًا قتل فى رقصة بولندية،

ومختلساً آخر من بنك وقد اعترف.
إني لأبقى ملامحى على ما هى عليه،
وأظل مالكًا زمام نفسى
اللهم إلا إذا كان ثمة بيانو فى الشارع، آليًا ومتعبًا
يردد أغنية شعبية مستهلكة
مع رائحة السنابل البرية عبر الحديقة.
يستعيد ذكرى ما قد اشتهاه الآخرون.
أفترى هذه الأفكار خطأ أم صوابًا؟

(٣)

أمسية أكتوبر تحط على الأرض، راجعة شأنها دومًا
اللهم إلا أنها تحمل إلى إحساسًا طفيفًا بالقلق
إنى أرتقى الدرجات وأدير مقبض الباب
شاعراً وكأنما صعدت على يدى وركبتى.
«وهكذا فأنت مسافر إلى الخارج؛ متى تعود؟
لكن هذا سؤال لا طائل تحته.
إنك لا تكاد تعلم متى تعود،
ولسوف تجد الكثير الذى تتعلمه».
وابتسامتى تسقط متثاقلة بين الطرف.
«لعلك بمستطيع أن تكتب إلىّ»،
وتثور حميا امتلاكى نفسى ثانية من الزمان،
هذا ما قد قدرته.
«لقد صرت أتعجب كثيراً فى الفترة الأخيرة

(لكن بداياتنا لا تعرف نهاياتنا قط!)
لماذا لم نغدُ أصدقاء».
وأشعر كمن يبتسم، حتى إذا هو استدار لاحظ،
بغتة، تعبير وجهه في مرآة.
وينحل امتلاكى زمام نفسى، إنّا حقًا فى الظلام.
«ذلك ما قاله كل إنسان، كل أصدقائنا
كانوا جميعًا على ثقة من أن مآل مشاعرنا لا بد وأن يكون التقارب
غاية التقارب! وأنا نفسى لا أكاد أستطيع فهمًا.
لنترك الأمر الآن للقدر.
ولسوف تكتب إلى على أية حال.
ربما لم يكن الأوان قد فات.
لسوف أجلس هنا، أقدم الشاى إلى الأصدقاء».

ولا بد لى من أن أستعير كل هيئة متغيرة
كيما أجد تعبيرًا . . أن أرقص، أرقص
كدُبٍّ راقص،
وأصرخ كببغاء، وأثرثر كقرد.
فلنشم الهواء، فى غيبوبة الطباق –

حسنا! وماذا لو أنها ماتت ذات أصيل،
أصيل رمادى داخن، مساؤه أصفر ووردى؛
لو أنها ماتت تاركة إياى جالسًا والقلم فى يدى

والدخان يهبط من فوق سطوح المنازل؛
شاكًا، برهة من الزمان
لا أدرى بمَ أحس وما إذا كنت فاهمًا
وما إذا كان الأمر حكيمًا أو طائشًا، متأخرًا أو قبل أوانه . . .
ألم تكن بحيث تكون الظافرة، رغم كل شىء؟
إن هذه الموسيقى ناجحة «عند النهاية»
إذ نتحدث الآن عن الموت – أو تراه سيكون من حقى أن أبتسم؟

عنوان القصيدة صدى لرواية **«صورة سيدة»** (١٨٨١) للروائى هنرى جيمز.

هذه شذرة من حوار فى مسرحية **«يهودى مالطة»** (الفصل الرابع، المنظر الأول) للكاتب المسرحى الإنجليزى كرستوفر مارلو (١٥٦٤ – ١٥٩٣)

قبر چوليت : إشارة إلى مسرحية «روميو وچولييت» لشكسبير.

«المقدمات»: مجموعة من قطع البيانو للموسيقار البولندى فردريك شوبان (١٨١٠ – ١٨٤٩).

«حياتى الدفينة»: الشاعر والناقد الانجليزى ماثيو أرنولد (١٨٢٢ – ١٨٨٨) قصيدة عنوانها «الحياة الدفينة».

رابسوديا فى ليلة عاصفة

الساعة الثانية عشرة.
على طول امتدادات الشارع
وقد قام فى تركيبة قمرية،
يهمس رقى قمرية
تذوب أراضى الذاكرة

وكل علاقاتها الواضحة،
وتقسيماتها ودقائقها،
إن كل مصباح شارع أمر به
يخفق مثل طبلة قدرية،
ومن خلال فراغات الظلمة
يهز منتصف الليل الذاكرة
مثلما يهز مجنون زهرة جيرانيوم ميتة

الساعة الواحدة والنصف،
قد فأفأ مصباح الشارع،
قد تمتم مصباح الشارع،
قد قال مصباح الشارع: «انظر إلى تلك المرأة
التى تتردد إزاءك فى ضوء الباب
وهو ينفرج عنها مثل تقطيبة.
إنك لترى حافة ثوبها
ممزقًا تلوثه الرمال،

وإنك لترى ركن عينها
يتلوى مثل دبوس معوج»

الذاكرة تلفظ على الشاطئ
حشداً من الأشياء الملتوية؛
غصنًا ملتويًا على الشاطئ
وقد تآكل، والتمع
كأنما العالم قد تخلى
عن سر هيكله العظمى،
متصلبًا أبيض.
نابض مكسور فى فناء مصنع،
صدأ يتعلق بالشكل الذى تركته القوة
صلبًا ملتويًا على أهبة الانقصاف.

الساعة الثانية والنصف،
قد قال مصباح الشارع،
«لاحظ القطة التى تبسط جسدها فى الميزاب،
وتمد لسانها
وتلتهم قطعة من الزبد الزنخ.
كذلك امتدت يدا الطفل، (بحركة) آلية،
وأودعت الجيب لعبة كانت تجرى على طول الرصيف.
ما استطعت أن أرى شيئًا خلف عين ذلك الطفل.
لقد أبصرت عيونًا فى الشارع
تحاول أن تنفذ خلال المصاريع المضاءة،

ولقد قبض سرطان فى بركة، ذات أصيل،
سرطان عجوز ذو كلابات على ظهره،
قبض على طرف عصا مددتها له.

الساعة الثالثة والنصف،
قد فأفأ المصباح،
قد تمتم المصباح فى الظلام،
قد همهم المصباح:
«انظر إلى القمر،
La lune ne garde aucune rancune
إن القمر لا يحمل ضغنًا لأحد،
إنه يغمز بعين كليلة،
إنه يبتسم فى الأركان،
إنه يسوى شعر العشب،
لقد فقد القمر ذاكرته،
إن جدريًا ممتقع اللون يشقق وجهه،
وإن يده لتلوى زهرة من ورق،
يفوح منها ريح التراب وماء الكولونيا، eau de cologne
إنه لوحيد
مع كل الروائح الليلية القديمة
التى تمر بذهنه وتمر».
إن الذكرى تأتى
ذكرى أزهار الجيرانيوم اليابسة التى لا تشرق عليها الشمس
والغبار فى الشقوق،

وروائح القسطل في الشوارع،
والروائح الأنثوية في الغرف المسدلة المصاريع،
والسجائر في الممرات
وروائح الكوكتيل في الحانات.

لقد قال المصباح،
«الساعة الرابعة،
ها هو ذا الرقم على الباب.
الذاكرة!
إن المفتاح معك،
المصباح الصغير ينشر حلقة على الدرج.
فاصعد.
إن الفراش مفتوح، وفرشاة الأسنان معلقة على الحائط،
فضع حذاءك لدى الباب، ونم، واستعد للحياة».

آخر طعنة للسكين.

كثير من صور هذه القصيدة: مصابيح الشارع، والمرأة التي تتردد في ضوء الباب، والروائح، والذكريات مأخوذة من رواية **«بابو دى مونتبارناس»** (١٨٩٨) للروائي الفرنسي شارل لوى فيليب، وقد كتب إليوت مقدمة لها.

«إن القمر لا يحمل ضغناً لأحد»: إشارة إلى قول الشاعر الفرنسي جول لا فورج في قصيدته **«شكوى ذلك القمر الجميل»**: «انظر، هناك يمكننا أن نرى تلك الشابة الجميلة: القمر. لا يجب أن نحمل أي ضغن».

جيرونتيون

لست بالشاب، ولا بالشيخ
وإنما كانت إغفاءة عقب العشاء
حلمت فيها بهما معًا

هأنذا، رجل عجوز فى شهر جاف،
إن غلامًا يقرأ لى، وأنا أنتظر المطر.
ما كنت قط لدى البوابات الساخنة
ولا أنا حاربت تحت وابل المطر الدفىء
وقد غاصت ركبتاى فى المستنقع الملح، أرفع سيفًا،
يلدغنى الذباب.
إن دارى قد دب إليها البلى،
واليهودى يجلس القرفصاء على قاعدة النافذة، مالك البيت،
وقد تسلمه أبواه فى بعض حانات estaminet أنتويرب،
وعلت جلده البثور فى بروكسل، ورتقت خروق جلده ، ثم قشرت ، فى لندن.
إن العنزة تسعل ، ليلاً فى الحقل هناك،
صخور، وطحالب، وسيدوم، وحديد، وبراز.
إن المرأة ترعى المطبخ، وتضع الشاى،
وتعطس فى المساء، وتخز النار النكدة المدمدمة.
وأنا رجل عجوز،
ذهن بليد بين فراغات تهب فيها الرياح.

إن الآيات تحمل على محمل العجائب. «نريد أن نرى منك آية!»
الكلمة داخل كلمة، عاجزة عن أن تفوه بكلمة
وقد لفها الظلام فى قماطه. وفى مقتبل العام
جاء المسيح النمر

فى شهر مايو الفاسد، قرانيا وكستناء، وزمزريق مزدهر،
كى يؤكل، كى يقسم، كى يشرب
بين الهمسات، بواسطة مستر سيلفرو
بيدين حانيتين، فى ليموج
وهو الذى ظل يتمشى طوال الليلة فى الغرفة المجاورة،
بواسطة هاكاجاوا، إذ ينحنى بين (لوحات) تيتيان،
بواسطة مدام دى تورنكيست، فى الغرفة المظلمة
إذ تنقل الشموع، والآنسة فون كولب
التى استدارت فى الصالة، وإحدى يديها على الباب.
وشائع فارغة
تنسج الرياح. وأنا لا أرى أشباحًا،
رجل عجوز فى بيت تسرى فيه الرياح
تحت مقبض ريحى.

أما وقد عرفت هذا، فأى عفو يرتجى؟ الآن تفكر
إن للتاريخ كثيرًا من الممرات الماكرة، والردهات
والمخارج الملفوفة، إنه يخدعنا بالمطامح الهامسة،

ويوجهنا بالأباطيل. الآن تفكر
إنه يعطينا حين يكون انتباهنا مشتتًا
وإن ما يعطيه، ليعطى فى غمرة ارتباكات زلقة
حتى ليقتل العطاء التوق إليه جوعًا: يعطى بعد فوات الأوان
ما لا يؤمن به أحد، أو لئن ظل مؤمنًا به،
ففى الذاكرة فقط، عاطفة أعيد النظر فيها. يعطى سريعًا
الأيدى الواهنة ما يتجه الظن إلى أنه يمكن الاستغناء عنه
إلى أن يولد الرفض خوفًا. تفكر
لا الخوف ولا الشجاعة بمفتدينا. إن الرذائل الشاذة
تولد فى كنف بطولتنا. والفضائل
قد فرضتها علينا جرائمنا الوقحة فرضًا
هذه الدموع تتساقط من شجرة الغضب.

النمر يقفز فى العام الجديد. إيانا يلتهم. تفكر أخيرًا
إننا لم نصل إلى نتيجة، عندما
أتصلب فى بيت بالإيجار. تفكر أخيرًا
إنى لم أقم بهذا العرض اعتباطًا
ولم يكن بأى إيعاز
من الشياطين الخلفية.

فلألاقينك على هذا مخلصًا.
أنا الذى كنت قريبًا من قلبك قد نقلت من هناك

كيما أفقد الجمال فى غمرة الرعب، والرعب فى غمرة التحقيق.
لقد فقدت عاطفتى: إذ ما حاجتى إلى الاحتفاظ بها
ما دام كل ما يحتفظ به لابد أن يدنس؟
لقد فقدت بصرى، وسمعى، وذوقى ولمسى:
فكيف يتسنى لى استخدامها كيما أزداد منك اقترابًا؟

هذا وألف تروٍّ صغير
يطيل من أمد ريح بحرانه البارد،
ويستثير الغشاء، حين يكون الحس قد برد،
بالصلصة اللاذعة، ويزيد التنوع
فى متاهة من المرايا. ترى ما عسى العنكبوت أن يفعل،
أيؤخر عملياته، أتتباطأ السوسة؟
إن دى بيلهاش، وفرسكا، ومسز كامل، قد داروا
وراء دائرة الدب القطبى المرتجفة
فى ذرات محطمة. نورس إزاء الرياح، فى المضايق الريحية
لجزيرة بل، أو يجرى على الهورن،
ريش أبيض بين الجليد، والخليج يطالب،
ورجل عجوز تدفعه الرياح التجارية
إلى ركن نائم.

مستأجرو المنزل،
أفكار مخ جاف فى فصل جاف.

جيرونتيون: باليونانية: رجل عجوز ضئيل.

هذه الأبيات مأخوذة من كلام الدوق لكلاوديو الشاب المحكوم عليه بالإعدام فى مسرحية «دقة بدقة» (الفصل الثالث، المنظر الأول) لشكسبير.

هذان البيتان مستمدان من كتاب عن «إدوارد فتزجرالد» (١٩٠٥) لمؤلفه ا. بنسون حيث يوصف الشاعر – مترجم **رباعيات الخيام** – بأنه «فى فصل جاف، عجوز وأعمى، يقرأ له صبى ريفى، وهو يتوق إلى المطر» (ص ١٤٢).

«البوابات الساخنة»: ترجمة حرفية لكلمة ثرمبولاى اليونانية، وهى مضيق بين شمال اليونان ووسطها حدثت فيه عدة مواقع.

أنتويرب وبروكسل: مدينتان فى بلجيكا.

«نريد أن نرى منك آية»: قالها الفريسيون غير المؤمنين للمسيح طالبين منه أن يثبت ألوهيته باجتراح معجزة: «يا معلم نريد أن نرى منك آية» (إنجيل متى: إصحاح ١٢، آية ٣٨) فأجابهم المسيح: «جيل شرير وفاسق يطلب آية ولا تعطى له آية» (نفس الإصحاح، آية ٣٩).

الكلمة (اللوجوس): مستوحاة من موعظة فى عيد الميلاد ألقاها الأسقف لانسلوت أندروز (١٥٥٥ – ١٦٢٦) أمام الملك چيمز الأول فى يوم عيد الميلاد ١٦١٨.

المسيح النمر: فى قصيدة «النمر» للشاعر الإنجليزى وليم بليك (١٧٥٧ – ١٨٢٧) تتجلى صفات الله من قوة وغضب، ورحمة ورفق، فى خلقه النمر والحمل.

هذه إشارة إلى قطعة واردة فى كتاب «تربية هنرى آدمز» (١٩١٨) للمفكر الأمريكى هنرى آدمز.

ليموج: بلدة فرنسية مشهورة بصناعة الخزف.

تيتان: رسام من البندقية مات فى ١٥٧٦.

إشارة إلى كلمات أيوب: «أيامى أسرع من الوشيعة وتنتهى بغير رجاء. أذكر أن حياتى إنما هى ريح وعينى لا تعود ترى خيراً» (سفر «أيوب» إصحاح ٧، آيات ٦ – ٧).

إشارة إلى قول الكاتب المسرحى الإليزابيثى توماس ميدلتون (١٥٨٠ - ١٦٢٧) فى مسرحية «البديل»: «أنا الذى كنت من دمك قد نزعت عنك» (الفصل الخامس، المنظر الثالث).

«الردهات الملفوفة»: ربما تكون هذه إشارة إلى الممر البولندى، وهو قطعة أرض نُزعت من ألمانيا بموجب معاهدة فرساى التى وُقعت فى يونيو ١٩١٩.

ربما تكون هذه النظرة إلى التاريخ مستوحاة من كتاب «تربية هنرى آدمز».

«شجرة الغضب»: ربما كانت هذه إشارة إلى «شجرة معرفة الخير والشر» فى سفر «التكوين».

«متاهة من المرايا»: يعمد بعض الشهوانيين إلى ترتيب مرايا غرفته على نحو يمكنه من رؤية نفسه وهو يمارس الحب من عدة زوايا. وربما كانت هنا إشارة إلى مسرحية بن جونسون «السيميائى» (١٦١٢) الفصل الثانى، المنظر الأول.

هنا إشارة إلى مسرحية «بوسى داميوا» للكاتب المسرحى الإليزابيثى چورج تشابمان (١٥٥٩ - ١٦٣٤).

جزيرة بل: جزيرة فى شمال الأطلنطى.

الهورن: رأس هورن فى أقصى جنوب أمريكا اللاتينية.

الخليج: أى تيار الخليج فى شمال الأطلنطى.

بريانك بنسخة من (دليل) بديكر

بليشتين بسيجار

Tra - la - la - la - la - laire

ترا – لا – لا – لا – لا – لاير

Nil nisi divinum stabile est; caetera fumus

لا شيء يبقى إلا إذا كان مقدسًا، أما الباقى فكله دخان – توقف الجندول، وكان القصر القديم هنالك، ما ألطف ألوانه الرمادية والوردية! معزى وقرود، بمثل هذا الشعر أيضًا! – وهكذا مرت الكونتيسة حتى وصلت إلى المنتزه الصغير، حيث قدمت إليها نيوبى صندوقًا، ومن ثم كان الرحيل.

قد عبر بربانك جسرًا صغيرًا
حيث ينزل فى فندق صغير،
وما لبثت الأميرة فوليوباين أن وصلت،
فصارا معًا، وسقط.

إن موسيقى جنائزية تحت البحر
قد سرت نحو البحر مع ناقوس النعى
فى بطء: الرب هرقل
قد تخلى عنه، ذاك الذى أحبه حبًا صادقًا.

إن الجياد، تحت محور العجلات
تضرب الفجر من إيستريا
بأقدام مستوية. وإن قاربها المغلق
قد توهج على صفحة المياه طوال النهار.

لكن طريقة بليشتين كانت هذه أو تلك:
انحناءة مقوسة للركبتين
والمرفقين، وقد انبسطت راحتا اليد،
إنه ساميٌّ من فينا وشيكاغو.

إن عينا خابية جاحظة
تحدق من طين الأوالى
ناظرة إلى منظور من رسم كاناليتو
نهاية الشمعة الداخنة للزمان

تخبو. في مبنى الريالتو ذات مرة.
إن الجرذان تحت الأكوام.
واليهودى تحت مستوى النوع.
المال فى الفراء. البحَّار يبتسم،

إن الأميرة فوليوباين تمد
يداً عجفاء، زرقاء الأظافر، مسلولة
كيما ترتقى درج المياه. أنيروا، أنيروا،
إنها لترفه عن سير فرديناند.

كلين. ترى من الذى قص أجنحة الأسد
وسلخ كفله وقشَّر مخالبه؟
ذاك ما جال بذهن بربانك، إذ يتأمل
أنقاض الزمان، والقوانين السبعة.

بديكر: مؤلف دليل سياحي مشهور.

بليشتين: اسم يهودي – ألماني، ربما كان إليوت قد رآه يعلو محلاً في شارع التيمز الأعلى بلندن.

«ترا . . لاير»: مستوحى من البيت الأول من قصيدة «على الأهوار» وهي واحدة من مجموعة عنوانها **«تنويعات على كرنفال البندقية»** للشاعر الفرنسي تيوفيل جوتييه (١٨١١ – ١٨٧٢).

«توقف الجندول»: نتفة من الفصل الأول من رواية **«أوراق أسبرن»** (١٨٨٨) لهنري چيمز.

«معزى وقرود»: من كلام عطيل في مسرحية شكسبير (الفصل الرابع، المنظر الأول) وأغلب أحداثها تجري في مدينة البندقية.

«بمثل هذا الشعر أيضًا»: من قصيدة **«توكاتا من تآليف جالوبي»** للشاعر الإنجليزي روبرت براوننج (١٨١٢ – ١٨٨٩).

«وهكذا مرت الكونتيسة»: من التوجيهات المسرحية التي تنتهي بها مسرحية **«تسلية أليس»** للكاتب المسرحي الإنجليزي جون مارستون (١٥٧٥؟ – ١٦٣٤).

تحوير لقول الشاعر الإنجليزي تنسون في قصيدته **«الشقيقات»**: «كانا معًا، فسقطت».

«موسيقى جنائزية»: وردت هذه العبارة في قصيدة شكسبير **«العنقاء واليمامة»** وهي مرثية لموت الحب والإخلاص.

هنا إشارة إلى مسرحية شكسبير **«أنطوني وكليوباترا»** (الفصل الرابع، المنظر الثالث).

تشير هذه الأبيات إلى شروق الشمس. فمن مدينة البندقية تشرق فوق جزيرة إيستريا نحو الشرق وعبر البحر الأدرياتيكي. وفي الأساطير الكلاسية، كانت الشمس تصوَّر على شكل مركبة تجرها الجياد عبر السماء. وعبارة «تضرب . . بأقدام مستوية» مستوحاة من أناشيد هوراس (الأنشودة الأولى). وهناك إشارة أخرى إلى مسرحية «أنطونيو وماتيلدا» للكاتب المسرحي الإنجليزي جون مارستون (١٥٧٥ – ١٦٣٤) التي

تدور أحداثها فى البندقية (الجزء الثانى من المسرحية، الفصل الأول، المنظر الأول). ومركبة الشمس وجيادها المرسومة على الأبواب البرونزية المنحوتة لكاتدرائية القديس مرقس بمدينة البندقية.

إشارة إلى وصف إنوباربس لقارب كليوباترا فى مسرحية «أنطونى وكليوباترا» (الفصل الثانى، المنظر الثانى).

«طين الأوالى»: أبسط صور المادة الحية.

أنطونيو كانالى (كاناليتو) (١٦٩٧ – ١٧٦٨) رسام إيطالى اشتهر برسومه لقنوات البندقية.

الريالتو: مبنى قديم فى البندقية كانت تبرم فيه الصفقات المالية والتجارية. وقد ذكره شيلوك فى مسرحية شكسبير **«تاجر البندقية»** (الفصل الأول، المنظر الثالث).

«أنيروا أنيروا»: قالها برابانتيو فى مسرحية شكسبير **«عطيل»** حين اكتشف فرار ابنته دزدمونا مع المغربى.

«أجنحة الأسد»: كان الأسد المجنح رمزًا لجمهورية البندقية.

«يتأمل أنقاض الزمان»: انظر قول اللورد بيرون (١٧٨٨ – ١٨٢٤) فى قصيدته **«حجة تشايلد هارولد»** (الكتاب الرابع، المقطوعة ٢٥): «يتأمل بين الاضمحلال، ويقف طللاً بين الأطلال».

«القوانين السبعة»: ربما كانت هذه إشارة إلى مبادئ المعمار السبعة التى ذكرها الناقد الإنجليزى جون رسكن (١٨١٩ – ١٩٠٠) فى كتابه **«مصابيح العمارة السبعة»**.

سوينى منتصباً

«والأشجار من حولى
دعوا الجفاف يدب إليها وتتساقط عنها الأوراق، دعوا الصخور
تئن مع اصطخاب الموج المستمر، ومن ورائى
فليصر كل شىء قفراً. انظرن أيتها الفتيات!»
فلترسمن لى شطأً كهفياً قاحلاً
ملقى به فى السيكلاديز التى لا تعرف السكون
ارسمن لى الصخور العارية المتعرجة
تواجهها البحار الكاشرة عن أنيابها العاوية

اكشفن لى عن إيولس فى علاه
إذ يستعرض العواصف الثائرة
التى تعقد شعر أريادن
وتنفخ بالسرعة الأشرعة المنقوض عهدها.

إن الصباح يحرك الأقدام والأيدى
(ناوسيكا وبوليفيم).
إيماءة الأورانج أوتان
تنهض من تحت الأغطية بين البخار.

إن هذا الجذر الذابل لعقد الشعر
قد شق من تحت وشخب بالأعين،
هذا الفم البيضاوى تخرج منه الأسنان:
الحركة المنجلية من الفخذين

تنطوى إلى أعلى عند الركبتين
ثم تستقيم من الكعب إلى الردف
دافعة هيكل السرير
وقابضة على كيس الوسادة.

انتصب سوينى قائمًا ليحلق
أكرش ورديًا من قفاه إلى جذعه،
إنه يعرف المزاج الأنثوى.
ويمسح غسالة الصابون من حول وجهه.

(إن الظل المتطاول للانسان
هو التاريخ، كما قال إمرسون
الذى لم ير ظل
سوينى مفرشداً فى الشمس).

يختبر الموسىّ على ساقه
منتظرًا إلى أن تنكمش الصرخة.

والمصابة بالصرع على الفراش
تميل إلى الوراء، قابضة على الجنبين.

إن سيدات الردهة
يجدن أنفسهن وقد زُجَّ بهن وافتضحن،
فَيُشْهِدْنَ الناس على مبادئهن
وينعين قلة الذوق.

وإذ تلاحظ أن تلك الهستريا
يمكن بسهولة أن يساء فهمها،
تلمع مسز تيرنر
إلى أن هذا لا يفيد البيت فى شىء.

ولكن دوريس، وقد خرجت ملتفة من الحمام،
تدخل على قدمين عريضتين،
جالبة معها كربونات النشادر
وكوباً من البراندى.

فى هذا العنوان إشارة جنسية. وأصل شخصية سوينى (الذى يظهر فى عدد من قصائد إليوت) ملاكم تقاعد وفتح مشرباً.

هذه الأبيات مأخوذة من مسرحية **«مأساة الفتاة»** (الفصل الثانى، المنظر الثانى) للكاتبين المسرحيين الإنجليزيين فرانسيس بومونت (١٥٨٤ - ١٦١٦) وجون فلتشر (١٥٧٩ - ١٦٢٥).

هذه الكلمات مستوحاة من كلمات البطلة اسباتيا فى المسرحية المذكورة آنفاً.

السايكلادين: مجموعة جزر فى بحر إيجه.

ايولوس: إله الرياح عند اليونان.

أريادني: في الأساطير الإغريقية ابنة مينوس ملك كريت. أحبت ثيسيوس وساعدته على أن يتلمس طريقه في اللابيرنث ويخرج منه بعد أن قتل المينوتور.

«الأشرعة المنقوض عهدها»: عندما أبحر ثيسيوس من أثينا للقضاء على المينوتور كانت سفينته تحمل أشرعة سوداء، وكان قد اتُفق على أن يغير لونها إذا عاد مظفراً. ولكن غاب عنه ذلك، فى عودته ظافراً، فما إن رأى أبوه الملك ذلك حتى انتحر.

ناوسيكا: فى الأساطير الإغريقية ابنة الملك ألكينوس فى جزيرة سكيريا. أكرمت وفادة يوليسيز (أوديسيوس) الذى جنحت سفينته على جزيرة أبيها. وردت قصتها فى «أوديسية» هوميروس.

بولوفيم: فى أوديسية هوميروس زعيم الكوكيلوبس ، وهم جنس من العمالقة آكلة البشر لهم عين واحدة فى جبينهم. وقد فقأ له أوديسيوس عينه.

إشارة ساخرة إلى قول الكاتب الأمريكى إمرسن فى مقالته «الاعتماد على النفس»: "المؤسسة هى الظل المتطاول لرجل واحد" و"ينحل كل التاريخ ، على نحو بالغ اليسر، إلى سيرة بضع أشخاص أقوياء متحمسين».

بيضة للطهو

En l'an trantiesme de mon aage
Que toutes mes hontes j'ay beues

فى العام الثلاثين من عمرى، عندما كنت قد احتسيت كل عارى.

قد جلستْ ببيتّ منتصبة فى كرسيها
على غير مبعدة من مجلسى،
وصور ومناظر كليات أوكسفورد
على المائدة إلى جوار التطريز.

صور شمسية على ألواح معدنية وصور مظللة،
لجدها وخالات خالاتها،
وقد قامت على رف المدفأة.
دعوة إلى الرقص .

لن يعوزنى الشرف فى السماء
وإنما سألتقى بسير فيليب سيدنى
ولأتحدث إلى كوريولانوس
وإلى أبطال آخرين من ذلك الطراز.

لن أتوق إلى تكوين رأس مال فى السماء
وإنما سألتقى بسير ألفرد موند.

ولنضطجعن معًا، وقد لفنا
صك مالى أرباحه خمسة فى المائة.

لن أتوق إلى الرفقة فى السماء،
ولأتخذن من لوكريشيا بورجيا لى عروسًا،
ولأجدن فى نوادرها من الطرافة
ما لا تستطيع تجارب بيبت أن تقدمه لى.
لن أتوق إلى بيبت فى السماء:
فلسوف تكون مدام بلافاتسكى لى مرشدة
وفى الغشيات السبع المقدسة،
لتقودن بيكاردا دى دوناتى خطاى.

لكن أين تراه يكون العالم الذى اشتريته ببنس
كيما آكل مع بيبيت خلف الحاجز؟
إن الكناسين الحمر العيون يزحفون
من كنتش تاون وجولدرز جرين.

ترى أين عساها تكون العقبان والأبواق؟

قد ووريت تحت ثلوب الألب العميقة.
فوق الكعك المطلى زبدًا والعجائن.
وإن جموعًا تنوح تنوح
تغيب فى مائة مطعم شعبى رخيص.

بيضة للطهو: هى البيضة التى بدأت تفسد.

«فى العام الثلاثين»: من قصيدة **«العهد الأكبر»** للشاعر الفرنسى فرانسوا فيون (١٤٣١ - ١٤٦٣) حيث يستعرض الشاعر ماضيه المليئ بالخطايا.

بيبت: ربما يكون اسم تدليل. وقد اختلف الشراح فى تفسير شخصيتها فمن قائل إنها حبيبة للمتكلم فى شبابه، أو مربيته القديمة، إلخ . .

«دعوة إلى الرقص»: هناك عدة أغان وقطع موسيقية للبيانو من القرن التاسع عشر تحمل هذا العنوان، وأشهرها قطعة من تأليف فيبر.

«لن يعوزنى الشرف فى السماء»: إشارة إلى قول داود فى سفر «المزامير» (مزمور ٢٣، آية ١): «الرب راعىّ فلا يعوزنى شىء».

سير فيليب سيدنى (١٥٥٤ - ١٥٨٦): نموذج الشرف والشهامة فى العصر الإليزابيثى. كان سيداً كاملاً: رجل بلاط وسياسى وشاعر وراعٍ للفنون وجندى.

كوريولانوس: بطل مسرحية شكسبير «كوريولانوس» وهو قائد رومانى.

سير ألفرد موند (١٨٦٨ - ١٩٣٠): رأسمالى صناعى، أسّس «الصناعات الكيماوية الإمبراطورية».

لوكريشيا بورجيا: (١٤٨٠ - ١٥١٩) واحدة من بنات أسرة بورجيا الإيطالية سيئة السمعة.

مدام بلافاتسكى: هيلين بتروفنا بلافاتسكى (١٨٣١ - ١٨٩١): عالمة روحانية روسية ومتخصصة فى الفلسفة الإلهية، كانت معروفة فى انجلترا وأمريكا.

مرات التجلى أو الغشيات السبع: اصطلاح من العقائد الباطنية للفلسفة الإلهية.

بيكاردا دى دوناتى: راهبة أُرغمت على نقض عهدها. تخاطب دانتى فى «الفردوس» (الأنشودة ٣، الأبيات ٢٥ - ٣٠) ثم فى الأبيات ٧٠ - ٨٧.

«خلف الحاجز»: فى بعض الأسر، خاصة فى القرن التاسع عشر، كان من المألوف أن يتناول الأطفال بعض وجباتهم مع بقية الأسرة، ولكن على مائدة خاصة بهم، يفصلها عن الراشدين حاجز أو ستار.

كنتش تاون وجولدرز جرين: ضواح فى شمال لندن.

العُقْبان: كان العُقَاب أحد رموز مدينة روما.

فرس النهر

«ومتى قرئت عندكم هذه الرسالة فاجعلوها تقرأ أيضًا فى كنيسة اللاودكيين»

إن فرس النهر العريض الظهر
يسترخى على بطنه فى الطين
وعلى الرغم من أنه يلوح لنا صلبًا
فإنه لا يعدو أن يكون لحمًا ودمًا.

إن اللحم والدم ضعيفان واهنان
يتعرضان للصدمة العصبية،
أما الكنيسة الحقة فلا يمكن لها أن تزل
لأنها مقامة على صخرة.

إن أقدام فرس النهر الضعيفة قد تخطئ
فى الإحاطة بنهايات الأشياء
أما الكنيسة الحقة فليس ثمة ما يدعوها إلى الحركة قط
كى تجمع أنصبتها.

إن فرس النهر لا يستطيع قط الوصول
إلى ثمار المانجو فوق شجرة المانجو
ولكن ثمار الرمان والخوخ
تنعش الكنيسة وراء البحار.

إن صوت فرس النهر، فى موسم الجماع،
يصدر انعطافات خشنة غريبة،
ولكننا فى كل أسبوع نسمع الكنيسة مبتهجة
إذ تتحد مع الله.

نهار فرس النهر
ينقضى فى النوم، وعند الليل يصطاد،
وإن طرق الرب غامضة
ففى مستطاع الكنيسة، إذن، أن تنام وتأكل فى نفس الوقت.

لقد رأيت فرس النهر يتخذ جناحًا
صاعدًا من بين أعشاب السافانا الرطبة،
وجوقة الملائكة من حوله تتغنى
بمديح الرب، فى تهليل مرتفع.

لسوف يغسله دمُ الحَمَل
وتحيطه الأذرع السماوية،
ولسوف يرى بين القديسين
عازفًا على قيثارة من ذهب.

لسوف يغتسل حتى يغدو فى بياض الجليد،
وتقبله كل العذراى الشهيدات،
بينما تظل الكنيسة الحقة تحت
ملفوفة فى الضباب العفن القديم.

«ومتى قرئت عندكم»: من رسالة القديس بولس الرسول إلى أهل كولوسى (أصحاح ٤ آية ٦١).

مقامة على صخرة: إشارة إلى قول المسيح لبطرس: «وأنا أقول لك أيضًا أنت بطرس وعلى هذه الصخرة أبنى كنيستى» (إنجيل متى، إصحاح ١٦، آية ١٨).

«إن طرق الرب غامضة»: إشارة إلى مطلع قصيدة «الضوء يشرق من قلب الظلام» للشاعر الإنجليزى وليم كوبر (١٧٣١ - ١٨٠٠): «إن الرب يتحرك بطريقة غامضة لكى يجترح عجائبه».

«دم الحمل»: كناية عن فداء المسيح للبشرية بدمه. انظر : سفر يوحنا (إصحاح ١، آية ٢٩): «هو ذا حمل الله الذى يرفع خطية العالم» وانظر رؤيا يوحنا اللاهوتى (إصحاح ٧ آية ١٤) حيث يُوصف مختارو الله بأنهم «بيضوا ثيابهم فى دم الخروف».

«لسوف يغتسل»: انظر المزمور ٥١ آية ٧: «اغسلنى فأبيض أكثر من الثلج» وسفر أشعياء (إصحاح ١ آية ١٨): «إن كانت خطاياكم كالقرمز تبيض كالثلج».

همسات الخلود

كان ويستر متملكًا بالموت كثيرًا
يرى الجمجمة تحت الجلد،
وكائنات بلا أثداء تحت الأرض
مالت إلى الوراء كاشرة دون شفاه.

أبصال النرجس البرى بدلاً من المُقَل
قد حدقت من حجاج العيون!
كان يعلم أن الفكر يتعلق حول ميت الأطراف
موترًا من شهواتها وضروب بذخها.

وكان دن، فيما أظن، شخصاً آخر من هذا النوع أيضاً
لا يجد بديلاً عن الحس،
يمسك به ويقبض عليه ويتغلغل فيه،
خبير بما يجاوز حدود الخبرة،

كان يعرف لوعة النخاع
وبرداء الهيكل العظمى،
وأنه ما من اتصال بمقدور البدن
يهدئ من حمى العظام.

جريشكين جميلة: وعينها الروسية
قد وضع تحتها خط بغية التأكيد،
وإن تمثالها النصفى الودود، دون مشد،
يعد بغبطة الالتهاب الرئوى.

الجغور البرازيلى الجاثم
يرغم القرد الصغير الفار
بالدفق القطى الحاذق،
وإن جريشكين لتملك منزلاً صغيراً،

إن الجغور البرازيلى الزلق
لا يستقطر فى عتمته الشجرية
مثل الرائحة السنورية الزخمة

التى تصدرها جريشكين فى غرفة استقبال.

وحتى الكيانات المجردة

تطوف بسحرها،

غير أن نوعنا يدب بين الضلوع الجافة

ليبقى ميتافيزيقياتنا دافئة.

يشير عنوان هذه القصيدة إلى قصيدة **«لمحات الخلود من ذكريات الطفولة الباكرة»** للشاعر الإنجليزى وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) وموضوعها فقدان البراءة فى غمرة الخبرة.

وبستر: هو الكاتب المسرحى الإنجليزى جون وبستر (١٥٨٠؟ - ١٦٢٥؟). كان يعالج الشهوة والعنف والموت.

«يرى الجمجمة»: إشارة إلى قول فلامينو فى مسرحية وبستر **«الشيطانة البيضاء»** (الفصل ٥، المنظر ٤): «جمجمة رجل ميت تحت جذور الأزهار» وذلك حين يدخل شبح براتشيانو حاملاً إصيص زنابق تحتها جمجمة.

«وكان دن»: هو الشاعر الإنجليزى جون دن (١٥٧٢ - ١٦٣١) ويمثل توحد الحساسية أو اندماج الفكر والوجدان.

صلوات المستر إليوت فى صباح الأحد

انظر ، انظر يا سيدى
ها هما فراشتان دينيتان مقبلتان .

«يهودى مالطة»

أنصار كثرة النسل المختلف
متعهدو الرب الحكماء
يهيمون على وجوههم عبر زجاج النافذة
فى البدء كان الكلمة.

فى البدء كان الكلمة
تخلق الجنين الثانى: TO EV الواحد
وعند الدورة الشهرية لخصب الزمان
أخرج أوريجين الموهن.

رسام من المدرسة الأمبرية
قد صمم على أرضية من الجبس
هالة الرب المعمد.
البرية مشققة وسمراء

لكن من خلال الماء الشاحب الرقيق
مازالت الأقدام الرقيقة تشرق
وهنالك فوق لوحة الرسام
يرى الأب والمعزى.

إن شيوخ الكنيسة السود الثياب يقتربون
من طريق التكفير عن الذنوب،
الشباب محمرّ الوجه ذو بثور
يقبض على بنس التكفير عن الذنوب.

تحت البوابات التكفيرية
التى يقوم عليها ملائكة السيرافيم المحملقون
حيث أرواح الأتقياء
تحترق خفية معتمة.

وعلى طول حائط الحديقة ترى النحل
الأشعر البطن يمر بين
الإبرة والمتأبر
الوظيفة المباركة للخنثى.

سوينى يتنقل من فخذ إلى فخذ
محركًا الماء فى حوض استحمامه.
وأساتذة المدارس الحاذقة
مثيرون للجدل متعددو الاهتمامات.

هذه الأبيات مأخوذة من مسرحية **«يهودى مالطة»** (الفصل ٤ المنظر ١) للكاتب المسرحى الإنجليزى كرستوفر مارلو.

«فى البدء كان الكلمة»: انظر إنجيل يوحنا إصحاح ١ آية ١: «فى البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله».

أوريجين: (حوالى ١٨٥ – ٢٥٤م): أول دارسى اللاهوت المسيحى وأعظمهم. له

حوالى ستة آلاف كتاب وشروح مطولة على متون الأناجيل. خَصَى نفسه حتى يتفرغ للعبادة ، أو كما جاء فى إنجيل متى (إصحاح ١٩ آية ١٢): «ويوجد خصيان خصوا أنفسهم لأجل ملكوت السموات».

يصور إليوت هنا رسمًا حقيقيًا أو متخيلاً لتعميد المسيح، وهو من الموضوعات الأثيرة فى الفن الدينى الغربى. ويصوَر المسيح عادةً واقفًا فى بركة من الماء الضحل وإلى جانبه يوحنا المعمدان يصب الماء على رأسه من سلطانية صغيرة وفوق رأس المسيح الروح القدس على شكل حمامة، وفوق الحمامة يطل الرب من فجوة بين السحب. وقد ورد ذكر تعميد المسيح فى إنجيل متى (إصحاح ٣).

المدرسة الأمبرية: مدرسة للرسم ترتبط بمنطقة أمبريا فى إيطاليا القرن الخامس عشر.

المعزى: من أسماء الروح القدس.

«خفية معتمة»: إشارة إلى قصيدة «الليل» للشاعر الإنجليزى هنرى فون (١٦٢٢ - ١٦٩٥).

سوينى بين العنادل

وا أسفاه، لقد اخْتَرَمَنى عميقًا جرحٌ قاتلٌ

سوينى القردى الرقبة يبسط ركبتيه
تاركًا ذراعيه تتدليان ليضحك،
وخطوط حمار الوحش على طول فكه
تنتفخ على شكل زراف أبقع.

إن دوائر القمر العاصف
تنزلق غربًا نحو نهر بليت
الموت والغراب ينساقان من فوق

وسويني يحرس البوابة المقرنة.

كوكبة الجبار المعتمة وكلب الشُّعْرى
قد احتجبا، وأخرست البحار المنحسرة،
والشخص الذى فى الرأس الأسبانى
يحاول الجلوس على ركبتى سوينى

تشد وتجذب قماش المائدة
وتقلب فنجان قهوة،
حتى إذا لمت شتاتها على الأرض
تثاءبت ورفعت جوربها إلى فوق،

إن الرجل الصامت فى لباسه الجلدى الأسمر
يتمدد عند حافة النافذة ويفغر فاه،
ويدخل النادل بالبرتقال
والموز والتين وأعناب الدفيئة،

الفقارى الصامت فى لباسه الأسمر
ينكمش ويركز، وينسحب،
وإن راشيل المولودة باسم née رابينوفيتش
تمزق الأعناب بمخالب قتالة،

إنها والسيدة التى فى الرأس
موضع شك، يُظن أنهما متحالفتان،
وعلى ذلك فإن الرجل الثقيل العينين
يترك اللعبة، مظهراً التعب،

يترك الغرفة ويعاود الظهور
خارج النافذة، منحنياً،
وأغصان الوستاريا
ترسم تقطيبة ذهبية،

إن المضيف مع شخص غير واضح المعالم
يتحدثان بمفردهما عند الباب،
والعنادل تغنى قرب
دير القلب المقدس،

ولقد تغنت داخل الغابة الدامية
عندما صرخ أجاممنون عالياً
وتركت نخالاتها السائلة تتساقط.

ربما يكون هذا العنوان إشارة إلى قصيدة **«بيانكا بين العنادل»** للشاعرة الإنجليزية إليزابيث باريت براوننج (١٨٠٦ - ١٨٦١). وكلمة «عنادل» - إلى جانب معناها المعروف - تعنى بالعامية الإنجليزية: بغايا.

«وا أسفاه . . »: هذه كلمات الملك أجاممنون إذ تقتله زوجته كلوتمنسترا في مسرحية **«أجاممنون»** (السطر ١٣٤٣) للكاتب المسرحي الأثيني ايسخولوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م.).

«إن دوائر»: في علم الأرصاد الجوية أن ظهور دوائر أو حلقات حول القمر ينذر باقتراب عاصفة.

نهر بليت: يقع مصبه على ساحل أمريكا الجنوبية.

الغراب: اسم كوكبة في علم الفلك.

البوابة المقرنة: في الأساطير الكلاسية: بوابة القرن التي تمر الأحلام الصادقة خلالها في طريقها من العالم السفلي إلى عالم البشر. انظر **«الإنيادة»** لفرجيل (الكتاب السادس، البيت ٨٩٢ وما بعده) و**«أوديسية»** هوميروس (الكتاب ١٩، البيت ٥٥٩ وما بعده).

كوكبة الجبار (أوريون أو الصياد): كوكبة تشمل نجم كلب الشعرى (سيريوس) وفي **«الإنيادة»** (الكتاب ١، البيت ٥٣٥) يشير فرجيل إلى «كوكبة الجبار الغائمة».

«دير القلب المقدس»: دير للراهبات الرومان الكاثوليك، له فروع في أمريكا الجنوبية.

«الغابة الدامية»: ذكر إليوت أنه يقصد بها خميلة ربات الانتقام في كولوناس. انظر : مسرحية **«أوديب في كولوناس»** للكاتب المسرحي الأثيني سوفوكليس (٤٩٥ - ٤٠٦ ق.م.). وتوصف هذه الخميلة بأنها مليئة بالعنادل الصادحة.

الأرض الخراب

Nam sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi
in ampulla pender, et cum illi pueri dicerent :
respondebat illa :
For Ezra Pound
il migliot fabbro

«ذلك إنى رأيت بعينىَّ هاتين سيبيل فى كوماى معلقة فى قفص،
وعندما قال لها الصبية : أى سيبيل، ماذا تريدين ؟ أجابتهم : «إنما أريد أن أموت»
إلى إزرا باوند
الصانع الأمهر

١ - دفن الموتى

أبريلُ أقْسَى الشهورِ، فهو يُنْبتُ
الزنابَق من الأرض الميتةِ، ويمزجُ
الذكرى بالرغبةِ، ويجعلُ
الجذورَ الخاملةَ تنبضُ بأمطارِ الربيعِ.
لقد أدْفَأَنا الشتاءُ، وكسَا
الأرضَ بثلوجِ النسيانِ وخلف
الدرنات اليابسةِ تقوتُ حياة صغيرة
ولقد باغَتَنا الصيفُ حاطًا على ستار نبرجرسى
حاملاً معه شؤبوبًا من المطر، فتوقفنا فى بهو الأعمدة
وخرجنا إلى ضوء الشمسِ فى الهوفجارتن

وشربنا القهوةَ وتحدثنا ساعةً من الزمان.

Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch.

ما أنا بالروسيةِ على الإطلاق، وإنما أنا ألمانيةٌ حقة من ليتوانيا.
وعندما كنّا صغارًا، نقيم فى بيت الأرشيدوق،
ابن عمى، أخذنى فى زلاّجة،
حتى ملأنى الخوف. وقال: مارى،
مارى، احكمى قبضتك عليها. ثم انزلقنا.
فى الجبال يحس المرء بالحرية.
إنى أقضى شطرًا طويلاً من الليل فى القراءة، وأمضى جنوبًا إذا جاء الشتاءُ.

ترى ما عسى هذه الجذورُ المتقبِّضةُ أن تكونَ، وأىُّ الأغصانِ يمكنُ أن ينمو
من بين هذه الأنقاضِ الحجريةِ؟ يا ابنَ الإنسانِ
ليسَ فى مقدورِك أن تعْرِفَ، ولا أن تحدّسَ، أنتَ لا تعرَفُ غيرَ
كومةٍ من الصّورِ المكسورةِ والشّمسُ تسفَعُها،
إن الشجرةَ الميتةَ لا تعطى ظلاً والجندبُ لا يجلبُ الراحةَ،
والحجرُ اليابسُ لا يبعثُ خريرَ الماءِ.
إن الظلَّ الوحيدَ يوجدُ تحتَ هذهِ الصخرةِ الحمراءِ
(هلمَّ تحتَ ظلِّ هذهِ الصخرةِ الحمراءِ)،
ولأرينَّكَ شيئًا يباينُ
ظلَّكَ الذى يخطو وراءَكَ فى الصباحِ
أو ظلَّك الذى يرتفعُ إلى لقياكَ فى المساءِ؛
سأريكَ الخوفَ فى قبضةٍ من التُّرابْ،

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo Weilest du

عليلةٌ تهبُّ الريحُ
نحوَ أرضِ الوطنِ
يا طفلتى الأيرلندية
أينَ أنتِ؟

«لقد أهديْتَنِى السنابلَ البِّرية لأول مرةٍ منذُ عامٍ؛
«وقد أطلقُوا علىَّ اسمَ فتاة السنابلِ البرِّية»،
– وعلى الرغم من ذلكَ فعندما تأخرنَا فى العودةِ من حديقةِ السنابل البرِّية،
وقد امتلأ ما بين ذراعيكِ بها وابتلَّ شَعْرُكِ، لم يعدْ فى مقدورى الكلامُ، فخفضتُ عينىَّ. لم أكنْ
بالحىِّ ولا بالميتِ، ولم أكن أدركُ شيئًا،
فقد كنتُ أنظرُ فى قلبِ الضَّوءِ، السكونَ.
Oed' und leer das Meer
يبَابٌ وفارغٌ هوَ البحرُ.

مدام سوزوستريس العرافةُ الشهيرةُ
أصابَها بردٌ شديدٌ، ومع ذلكَ
فهى معروفةٌ بأنها أحكمُ نساءِ أوروبا،

قالتْ لى وهى تُمْسِكُ مجموعةً شريرةً من ورقِ اللَّعبِ،
«هاكَ ورقتُكَ»، (إنها لتمثل) البحَّارَ الفينيقى الغريقَ،
(وهاتان اللؤلؤتانِ كانتا عينيه. انظر!)
وهاك بلادونا، سيدةُ الصخور،
سيدةُ المواقفِ.
وهاك حاملُ الثلاثِ هراوات، هاك العجلةُ،
وهاك التاجرُ الأعورُ، وهذه الورقةُ
الخاليةُ تمثل شيئًا يحمله فوقَ ظهرهِ،
وإن فُرِضَ علىّ ألا أراه. لستُ أرى
الرجلَ المشنوقَ. خذ حذركَ من الموتِ غرقًا.
إنما أرى جموعَ الناسِ، يدورون فى حلقةٍ.
شكرًا. سألتكَ لو رأيتَ عزيزتى مسز اكيتون،
إلا ما قلت لها لأحملنَّ إليها خريطةَ النجوم بِنفسى
على المرء أن يكون حذرًا غايةَ الحذر هذه الأيام.

أيتها المدينة الوهميةُ
تحت الضباب البُنىّ فى فجرٍ شتوىّ،
قد تدفقَ جمعٌ من الناسِ على جسرِ لندن، جمعٌ كثيرٌ،
ما كنتُ أحسبُ الموتَ قد حصدَ هؤلاءِ الناسَ جميعًا.
شرعوا يزفرونَ ويرسلونَ التنهداتِ القصيرةَ القليلة،
وثبَّت كلٌّ منهم عينيهِ على قدميهِ.
اعتلى (هذا الجمعُ) التلَّ ثم انحدرَ إلى شارعِ الملك وليم

حيثُ أوْقفَتْ كنيسةُ القديس مارى ولنوث عقربَ الساعاتِ
على الدقةِ التاسعةِ الأخيرةِ باعثةً صوتًا ميتًا.
وهناكَ لقيتُ رجلاً كنتُ أعرفهُ، فاستوقفته صائحًا: «ستيتسون!
«يا من كنتَ معى على السفائن فى ميلاى!
أتُرى جثةُ العامِ الماضى التى فى حديقتك زرعتُها،
بدأتْ تؤتى ثمارَهَا؟ أتُرَاها تُينعُ فى هذا العام؟
«أم تُرى الصقيعُ المباغتُ أقلقَ مرقدَها؟
«أبقِ الكلبَ بعيدًا، إنه صديقُ البشر،
وإلا نبشَ الجثةَ بمخالبهِ مرةً أخرى!
«You! Hypocrite lecteur! - mon semblable, - mon frère!»
«أهذا أنت أيها القارئ المنافقُ؟ أىّ شبيهى، أىّ أخى!»

٢ . مباراة شطرنج

كان الكرسىُّ الذى اقتعدته يحكى عرشًا مصقولا
ويلمعُ على الرخامِ، وقد قامت المرآة
على قوائم تُطعِّمها العرائشُ المزدهرةُ
وأطلَّ منها كيوبيد ذهبىٌّ صغيرُ
(ووارى آخر عينيه خلفَ جناحه)
فضوعفت شعلاتُ الشمعدانِ ذى السبعة أفرع
وراحتْ تعكسُ الضوءَ على المائدةِ إذ
ارتفع بريُق حليِّها للقياه،
من علب الأطلس التى سالتْ فى فيضٍ غنىّ.

وفى قوارير العاج والزُّجاج الملونِ
الذى فُضَّتْ سداداتُه كمَنَتْ عطورُها الصناعيةُ الغريبةُ،
ما بين أدهنةٍ ومساحيقَ وسوائلَ – فأثارتْ الحواسَّ وبَلْبَلَتْها
وأغرقتْها فى العطورِ، ولما حركها الهواءُ
المتجددُ من النافذة، تصاعدتْ
لتزيدَ من لهبِ الشَّمعةِ المتطاولِ،
ونفثتْ دخانَها على السقفِ المزخرفِ
فحركتْ أنموذجَ السَّقف ذى الزخارفِ الغائرةِ
وقد راحتْ أخشابُ البحرِ الكبيرةِ التى يطعِّمها النحاسُ الأحمر
تتوهج خضراء وبرتقالية، إذ حفَّها الحجرُ الملون،
وراحَ الدَّخس المنحوتُ يسبح فى الضوء الحزين.
وعلى المدفأة العتيقةِ كان الرائى يرى
وكأنما النافذةُ تطلُّ على مشهدٍ غابىٍّ
ما صارَ إليه مآل فيلوميلا، من جرَّاء الملك البربرىّ
فى إكراهه الفظّ؛ ورغم ذلك فقد مضى العندليبُ
يملأ الصحراءَ بصوتِه الذى لا يُنْتَلمُ
وظل يتصايحُ، والدنيا لا تَنِى تتابعُه،
«جج جج» فى قَذَرِ الآذانِ.
وتجلتْ فيما عدا ذلك جذوعُ الزَّمانِ الذابلةُ
على الجدرانِ، وقد راحتْ أشكالٌ محملقةٌ
تبرزُ إلى الخارجِ متكئةً، لتبطّن الغرفةَ المقفلةَ بالصمتِ.
قد تثاقلَ وقعُ الأقدامِ على الدَّرَج.

وأما شَعْرُها تحتَ ضوءِ النارِ، وتحتَ الفرشاةِ،
فقد انتشَر فى نقاطٍ ناريّة
ولمعَ فى كلماتٍ، ليَخْلُدَ بعدها إلى سكونٍ وحشىّ.

«إن أعصابى مرهقةٌ الليلةَ. أجل هى مرهقةٌ. فابقَ إلى جوارى
«هلا حدثتنى». فيم أنت صامت دائمًا؟ تكلَّم.
«فيم تفكر؟ أى تفكير هذا؟ أى تفكير؟
«أنا لا أدرى قَطُّ فيم تفكرُ. ففكِّر».

يخَيَّلُ إلىّ أنّا فى زقاقِ الفئرانِ
الذى فَقَدَ الموتى فيه عظامَهُم.

«تُرى ما عسَى هذه الضجةِ أن تكونَ؟»
إنها الريحُ تحتَ البابِ.
«وما عسى هذه الضجةُ التى تتعالى الآن أن تكونَ؟ ماذا تفعل الريحُ؟»
لا شىء، مرة أخرى: لا شىء تفعلُه.
ألا تدرى شيئًا؟ ألا ترى شيئًا؟ ألا تذكُر
شيئًا؟»

أما أنا فأذكر.
قد كانتْ هاتان اللؤلؤتانِ عينيهِ.
«أحىٌّ أنتَ أم ميّتٌ؟ أما من شىءٍ فى رأسِكَ؟»

ولكنْ
واهًا واهًا واهًا لهذه القطعة الشكسبيرية –
ما أرشقها
وما أذكاها

«ترى ما عساني أفعلُ الآنَ؟ ما عساني أفعلُ؟»
«لأندفعنَّ خارجًا على هذه الصورة، ولأذرعنَّ الشارعَ
«مسدلَ الشَّعرِ هكذا. تُرَى ما عسانَا أن نفعل غدًا؟
تُرى ما عسانَا نفعلُ إلى الأبد؟»
ألا فهو الماءُ الساخنُ فى العاشرةِ
ولئن أمطرْت، فهى العربةُ المغلقةُ فى الرابعةِ
وسنلعبُ مباراةَ شطرنج
مطبقين عيونًا بلا أجفانٍ ومنتظرينَ طرقةً على الباب.

حينَ سُرِّحَ زوجُ ليل من الجيشِ، قلتُ –
دون أن أرقق من حواشى كلماتى، قلتُ لها بنفسى:
أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوانُ.
قد آن لألبرت أن يعودَ أدراجه، فسوِّ من هندامكِ قليلاً.
إنه لا بدّ تواقٌ لأن يعرف كيف أنفقتِ المالَ الذى نقدكِ إياه
لتشترى طاقمًا من الأسنانِ. لقد نقدكِ مالاً فقد شاهدتُه.
فلتخلعى أسنانَكِ كلَّها ياليل ولتشترى طاقمًا جميلاً،
ذاك ما قاله، فبالله ما تطاوعنى نفسى على النظرِ إليكِ.

قلتُ: ولا أنا أيضًا، ففكري في ألبرتْ المسكين،

لقد قضى أربعة أعوام في الجيش، وهو لا بد يرجو وقتًا ممتعًا،

قلتُ: لئن لم تمنحيه هذا الوقتَ، فسيجدُ من يمنحه إياه.

قالت: أواه حقًا؟ قلت: أجل هو شيء من هذا القبيل

قالت: إذن فقد علمتُ إلى من ينبغي أن أتوجه بشكري، وهي تسددُ إليَّ نظرةً لا تحيدُ.

أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان

قلت: لئن لم يرقْكِ الأمر فروّضي نفسك على احتماله.

لئن لم يكن في مقدورك أن تلتقطي وتختاري فذاك في مقدور سواك

أما إذا هجرك ألبرت، فلن يكون ذلك لأن أحداً لم يلفت نظرك.

قلت: أخلق بك أن تستشعري الخجل من منظرك هذا العتيق.

(وهي لم تتجاوز بعد الحادية والثلاثين).

قالت وهي تمط وجهًا مستطيلاً: أما ذاك فمما لا سبيل إليه

قالت: هي تلك الأقراص التي تناولتها، لأجهض طفلي

(كانت أمًا لخمسة أطفال ، وقد كادت تموت يوم جورج الصغير).

قد زعم الصيدلي أني لن ألبث أن أعود إلى حالتي الطبيعية، ولكني ما عدت قط كما كنت.

قلت: إنك لحمقاء على أتم ما يكون الحمق.

قلت: لئن لم يتركك ألبرت لشأنك فها هي ذي النتيجة،

ترى فيم تزوجتِ ما دمت لا تريدين أطفالاً؟

أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان.

ومهما يكن من أمر، فقد عاد إلى بيته ألبرت في ذاك الأحد، وكان على المائدة

قديد ساخن،
دعَوْنى إلى أن أشاطرهم طعام العشاء، وأن أنعم بمذاقه ساخنًا -
أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان
أسرعوا من فضلكم فقد آن الاوان.
مساء الخير يا بيل. مساء الخير يا لو. مساء الخير يا ماى. مساء الخير.
تاتا. مساء الخير. مساء الخير.
طاب مساؤكن، أى سيداتى. طاب مساؤكن، أى سيداتى الرقيقات، طاب مساؤكن، طاب مساؤكن.

٣ . عظة النار

قد انهارت خيمة النهر؛ ها هى ذى آخر أوراق الشجر
تتقلص كالأصابع وتغوص فى الضفة المبلولة. ها هى ذى الرياح
تجتاز الأرض السمراء، دون صوت، لقد رحلت الحوريات عن المكان.
فيا نهر التيمز الرقيق، هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودتى.
ما عاد النهر يحمل الزجاجات الفارغة، ولا أوراق الشطائر،
ولا المناديل الحريرية، ولا صناديق الورق المقوى، ولا أعقاب السجائر
ولا أى شاهد آخر ينبئ عن ليالى الصيف. لقد رحلت الحوريات عن المكان.
ورحل معهن أصدقاؤهن، الورثة المتسكعون لمديرى المدينة؛
رحلوا، وما خلفوا وراءهم عنوانًا.
قرب مياه (بحيرة) ليمان جلست ثم بكيت.
فيا نهر التيمز الرقيق، حتى أنتهى من أنشودتى ، هلا تهاديت،
هلا تهاديت يا نهر التيمز الرقيق، فما عاد صوتى جهيراً ولا حديثى طويلاً،

لكنى أسمع من وراء ظهرى فى نفخة باردة
خشخشة العظام، وقرقرة تتلقفها الآذان.

قد زحف فأر فى خفة بين المزروعات
وهو يجر بطنه الدبقة على الضفة
التى جلست عليها أصطاد فى القناة الراكدة
ذات أمسية من أماسى الشتاء خلف مستودع الغاز
وأنا أفكر فى حطام أخى الملك
وفى وفاة أبى الملك من قبله.
أجساد بيضاء عارية على الأرض الواطئة الرطبة
وعظام ملقاة فى غرفة صغيرة ضيقة جافة على السطح،
لا يكاد يطؤها غير أقدام الفأر، بين الحول والحول.
لكنى ما أنفك أسمع من وراء ظهرى بين الحين والحين
صوت الأبواق والمحركات التى ستعيد
سوينى إلى مسز بورتر فى الربيع.
أواه لقد تألق القمر لامعًا على مسز بورتر
وعلى ابنتها.
إنهما تغسلان أقدامهما فى مياه الصودا.
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!
ويا لأصوات الأطفال إذ يغنون داخل القبة!
تويت تويت تويت
جج جج جج جج جج جج

فى إكراهه الفظ

Tereu

أى تيريوس

أيتها المدينة الوهمية

تحت الضباب البنى فى ظهيرة شتوية

لقد دعانى مستر أيوجندس، التاجر الأزميرى

وهو غير حليق، وملء جيبه الزبيب

والمستندات (الثمن بما فيه السيكورتاه (التأمين) والنولون – لندن)

دعانى فى فرنسية دارجة

إلى الغداء فى فندق كانون ستريت

وقضاء عطلة نهاية الأسبوع فى المتروبول.

فى الساعة البنفسجية التى ترتفع فيها الأعين والظهور

عن المكاتب، والتى تنتظر فيها الآلة البشرية

مثل عربة أجرة تخفق من الانتظار،

أنا تيريزياس، وإن أكن ضريراً أهتز بين حياتين،

عجوزاً ذا ثديين نسائيين مجعدين، أقدر على الإبصار

فى الساعة البنفسجية، ساعة المساء التى تكدّ

فى العودة للديار وترد الملاح إلى بيته من البحر

والكاتبة على الآلة الكاتبة إلى بيتها وقت تناول الشاى، إذ ترفع طعام الإفطار

عن المائدة وتشعل موقدها وتخرج الأطعمة من العلب.

لقد تدلت من النافذة على نحو ينذر بالخطر
قمصانُها الآخذة فى الجفاف إذ راحت آخر أشعة الشمس تمسها،
وتكومت على الديوان (فهذا فراشها ليلاً)
الجوارب، والأخفاف، والكميزولات، والمشدات.
أنا تيريزياس العجوز ذو الثديين المجعدين
أنا قد فهمت المنظر، وحدست باقيه –
قد كنت أنتظر أنا الآخر الضيف المتوقع.
هذا الشاب ذو البثور يصل،
إنه كاتب صغير عند سمسار منازل، له نظرة جريئة لا تتغير،
إنه من الوضعاء الذين تستقر عليهم الثقة
مثلما تستقر قبعة من حرير على رأس مليونير من برادفورد.
الوقت الآن ملائم، فيما يظن،
فقد انتهت الوجبة، وتملكها السأم والإرهاق،
يحاول أن يطوقها بين أحضانه
التى لا تجد مقاومة منها، إن لم تكن زاهدة فيها.
إنه ينقض عليها وقد اضطرم وحزم أمره؛
لكن يديه المستكشفتين لا تلقيان مقاومة؛
إن غروره لا يسألها استجابة له،
وإنما يرحب بما يبدو عليها من اللامبالاة.
(وأنا تيريزياس جربت ذلك كله
وتوقعت حدوثه على ذات الديوان أو الفراش؛
أنا الذى جلس تحت حائط طيبة

وشق طريقه بين أكثر الموتى ضعة).
إنه يطبع عليها قبلة أخيرة تحميها،
ثم يتلمس طريقه، ليجد الدرج مطفأ الأنوار . . .

إنها تستدير ناظرة لحظة إلى مرآتها،
وما تكاد تشعر بعد برحيل حبيبها؛
إن ذهنها لا يدع سوى مبتور الفكر يمر به؛
«قد انتهى الأمر الآن: ويسرني أنه انتهى».
عندما تنحنى امرأة جميلة لارتكاب حماقة
وتروح تذرع غرفتها مرة أخرى، وحدها،
فهى لا بد تسوى شعرها بأصابع آلية،
وتضع اسطوانة على الحاكى.

«لقد زحف هذا اللحن قربى على وجه المياه»
وعبر الاستراند حتى شارع الملكة ڤيكتوريا.
إيه أيتها المدينة أيتها المدينة، إنى لأسمع أحيانًا
قرب حانة عامة فى شارع التيمز الأسفل،
همسات المندولين العذبة
والقعقعة والثرثرة من داخل الخان
حيث يتمدد عمال سوق السمك ساعة القيلولة: وحيث تتجلى من
جدران (كنيسة القديس) ماجنوس الشهيد
روعة لا توصف من بياض إيونيا ونضارها.

النهر ينضح
زيتًا وقَارًا
الصنادل تنساق
مع المد الدوَّار
الأشرعة الحمراء
الواسعة
تتطوح على الصارى الثقيل، عكس اتجاه الريح.
الصنادل تغسل
كتل الخشب المنساقة مع التيار
وراء متناول جرينتش.
خلف جزيرة الكلاب.
ويا لالا ليا
والا لا ليا لا لا

إليزابيث وليستر
يجدفان
مؤخر السفينة
محارة مذهبة
حمراء وذهبية
الموج السريع
يتماوج على الضفتين

الريح الجنوبية الغربية
تحمل على التيار
صوت النواقيس
أبراج بيضاء
ويا لا لا ليا والا لا ليا لا لا

«مركبات الترام والأشجار المتربة.
لقد أنجبتني (ضاحية) هاييري. لكن (مقاطعتي) ريتشموند وكيو
قتلتاني. ولقد رفعت ركبتي في ريتشموند
وظهري على قاع قارب ضيق».

«قدماي في مورجيت، وقلبي
تحت قدمي. ولما انتهى الأمر
انتحب ووعدني بأن يفتح «صفحة جديدة»
فلم أعلق على قوله بشيء إذ ماذا يسوؤني؟»

«على رمال مارجيت
أستطيع أن أقيم الصلة بين لا شيء ولا شيء.
أظافر مكسورة في أيد قذرة.
قومي. قومي المساكين الذين لا ينتظرون شيئًا».
لا لا

ثم مضيت إلى قرطاجنة

وأنا أحترق أحترق أحترق أحترق
إيه يا إلهى إنك لَتَنْتَشِلُنى من هذا
إيه يا إلهى إنك لتَنْتَشِلُ
أحترق

٤. الموت غرقاً

فليباس الفينيقى، الذى انصرم على موته أسبوعان،
أنسى صيحة النورس، واصطخاب البحر العميق
والخسارة والربح.
لقد نزع تيار يجرى تحت الماء
اللحم عن عظامه فى همسات. وإذ نهض ثم سقط
مرت به أطوار عمره وشبابه
وهو يدخل الدوامة.
يهودياً كنتَ أم غير يهودى
يا من تدير العجلة وتنظر فى اتجاه الريح
تذكر فليباس، الذى كان يوماً فى مثل طولك ووسامتك.

٥. ما قاله الرعد

بعد احمرار ضوء المشعل على الوجوه التى ترفضُ عرقًا
بعد صقيع الصمت فى الحدائق

بعد العذاب فى البقاع الحجرية
الصياح والبكاء
السجن والقصر ورجع
رعد الربيع فوق الجبال القاصية
قد مات ذاك الذى كان حيًا
قد متنا نحن الذين كنا بقيد الحياة
دون كبير صبر

لا ماء هنا لا شىء سوى الصخر
الصخر ولا ماء والطريق الرملى
الطريق الذى يتعرج بين الجبال
وهى جبال من صخر ولا ماء
لو كان ثمة ماء لتوقفنا وارتوينا
لكن المرء لا يستطيع وقوفًا ولا تفكيرًا بين الصخور
إن العرق ليجف وإن الأقدام لتغوص فى الرمال
لو كان ثمة ماء فقط بين الصخور
فم الجبل الميت ينفرج عن أسنان نخرها السوس ، وما عاد فى مقدورها البصاق.
ألا إن المرء لا يستطيع هنا قيامًا ولا رقودًا ولا جلوسًا
الصمت نفسه لا وجود له فى الجبال
بل ثمة رعد جاف قاحل لا مطر فيه
الوحدة نفسها لا وجود لها فى الجبال
بل ثمة وجوه حمراء كاشرة تقطب هازئة

من أبواب البيوت المبنية من الطين المشدوخ
لو كان ثمة ماء
ولا صخور
لو كان ثمة صخور
ومعها الماء
ماء
ينبوع
بركة بين الصخور
لو كان ثمة صوت الماء وحده
لا صوت زيز الحصاد
والأعشاب الجافة التي تشدو
بل صوت الماء فوق الصخرة
حيث يشدو الدج الناسك بين أشجار الصنوبر
دريب دروب دريب دروب دروب دروب.
لكن ما من ماء

تُرى من عسى هذا الثالث الذي يسير إلى جوارك أن يكون؟
أنا لا أجد حين أحصى إلاّكَ وإلاّى معًا
لكنى حين أنظر إلى الأمام عبر الطريق الأبيض
أرى دائمًا شخصًا آخر يسير إلى جوارك
منسلاً ملتحفًا وشاحًا بنيًا مرتديًا قلنسوة
لست أدرى أرجل هو أم امرأة

– لكن تُرى من عسى هذا الذى يسير إلى جوارك أن يكون؟
أى صوت هذا الذى يتعالى فى الهواء
إنه همهمة نحيب الأمهات
وأى أقوام هؤلاء الذين يرتدون القلانس ويحتشدون
فى السهول إلى ما لا نهاية ويتعثرون فى الأرض المشدوخة
وقد حفهم الأفق المنبسط وحده
أية مدينة هذه التى تعلو الجبال
إنها تنشق وتلتئم ثم تنفجر فى الهواء البنفسجى
أبراج متساقطة
أورشليم، أثينا، الإسكندرية
ڤينّا، لندن
وهمية (كلها).

قد أحكمت إحدى النساء بسط شعرها الأسود الطويل
وراحت تعزف موسيقى هامسة على هذه الأوتار
ولقد راحت خفافيش ذات وجوه طفلية فى الضوء البنفسجى
تصفر، وتضرب بأجنحتها
وقد دبت رءُوسها الزاحفة على أسفل حائط مسوَدّ
وفى الهواء انقلبت أبراج
تقرع أجراس الذكرى التى ضبطت الساعة.
وهنالك أصوات تغنى من الصهاريج الخاوية وناضب الآبار.
فى هذه الحفرة النخرة بين الجبال

فى ضوء القمر الشاحب، تشدو الأعشاب
فوق القبور المقلوبة، حول الهيكل
هناك هيكل خاوٍ لا يسكنه غير الرياح
بلا نوافذ وقد راح بابه يتطوح،
إن العظام اليابسة لا تؤذى أحداً.
وما كان هنالك غير ديك وقف على شرف (الجمالون)
كوكو ريكو كوكو ريكو
فى ومضة برق، ثم هبة رطبة (من الرياح)
جالبة معها المطر

غاض (نهر) الكنج ولبثت الأوراق الرخوة
تنتظر المطر، بينما راحت السحب السوداء
تتجمع، هنالك بعيداً، فوق (جبل) هيما فانت
وجثم الدغل، وقد حط عليه الصمت.
وعند ذلك تكلم الرعد
DA
Datta فلتعطِ، ماذا أعطينا؟
إن الدماء تهز قلبى، أى صديقى
والإقدام المخيف على استسلام لحظة من الزمان
وهو ما لا يلغيه عمر من الحكمة
بهذا، وبهذا وحده، عشنا
وهو ما لن تراه فى نعينا

أو فى الذكريات التى ينسجها العنكبوت السخىّ
أو تحت الأختام التى يفضّها المحامى النحيل
فى حجراتنا الخاوية
DA
Dayadhvam فلتتعاطف: إنى سمعت المفتاح
يدور فى الباب مرة ومرة واحدة فقط
إنّا نفكر فى المفتاح، فكلٌّ فى سجنه
كلٌّ يؤكد سجنه
عند حلول الليل فقط، تحيى الشائعات الأثيرية
لحظةً من الزمان كوريولانوس محطمًا.
DA
Damyata فلتسيطر: قد استجاب الزورق
مسرورًا لليد المتمرسة بالشراع والمجداف
قد كان البحر هادئًا، وإن قلبك لخليق أن يتجاوب
فى سرور، حين يُدْعَى فيخفق طائعًا
للأيدى الموجِّهة

إنى جلست على الشاطئ
أصطاد، وقد ترامى السهل القاحل من ورائى
أفترانى مستطيعًا أن أنظم أراضى على الأقل؟
إن جسر لندن يتهاوى يتهاوى يتهاوى

Poi s'ascose nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon

ثم غاص راجعًا إلى تلك النار التى تطهرهم

أواه أيها الخطاف، أيها الخطاف

Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie

أمير أكويتين فى البرج المحطم

هذه الشذرات قد سندت بها خرائبى

وعلى ذلك فقد غدوت ملائمًا لك. لقد جن هيرونيمو مرة أخرى.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

فلتعطِ، فلتتعاطفْ، فلتسيطرْ.

Shantih Shantih Shantih

سلام يفوق كل عقل. سلام يفوق كل عقل. سلام يفوق كل عقل.

«ذلك انى رأيت»: كلمات قالها تريمالكيو فى قصة **«ساتيركون»** للكاتب الرومانى بترونيوس (القرن الأول م). والسيبيلات فى الأساطير الإغريقية: نساء لهن القدرة على التنبؤ. وأشهرهن عرافة كوماى.

إزرا باوند: الشاعر والناقد الأمريكى المعاصر. ولد فى ١٨٨٥ وقد ساعد إليوت على تشذيب القصيدة واختصرها إلى شكلها الحالى.

«الصانع الأمهر»: وردت هذه العبارة فى **«مطهر»** دانتى (الأنشودة ٢٦ البيت ١١٧) وفيها يصف دانتى الشاعر أرنو دانيل من القرن الثانى عشر.

دفن الموتى

«أبريل أقسى الشهور»: انظر مطلع **«حكايات كانتربرى»** للشاعر الإنجليزى جيفرى تشوسر (١٣٤٣؟ - ١٤٠٠): «عندما تنهمر شآبيب أبريل العذبة». وانظر قصيدة «مقر القس فى جرانشستر» للشاعر الإنجليزى روبرت بروك.

«تقوت حياة صغيرة»: انظر قصيدة **«إلى سيداتنا: سيدات الموت»** للشاعر الانجليزى جيمز تومسون (١٨٣٤ - ١٨٨٢): «على هذا النحو تقوت أمنا حياتنا الصغيرة».

«ستارنبرجرسى»: بحيرة قرب ميونيخ. وقد زار إليوت ميونيخ فى أغسطس ١٩١١ .

«الهوفجارتن»: منتزه عام فى ميونيخ.

«الصور المكسورة»: انظر سفر **«حزقيال»** (إصحاح ٦ آية ٦): «وتزول أصنامكم».

«هلم تحت»: سبق أن وردت هذه الأبيات فى قصيدة إليوت الباكرة **«موت القديس نرجس»** التى كتبت، فيما يحتمل، حوالى عام ١٩١٢ .

«إن الظل الوحيد»: انظر سفر **«أشعياء»** (إصحاح ٣٢ آية ٢): «ويكون إنسان كمخبأ من الريح وستارة من السيل كسواقى ماء فى مكان يابس كظل صخرة عظيمة فى أرض مُعيية».

«قبضة من التراب»: ترد هذه العبارة فى التأمل الرابع من **«صلوات عن مناسبات وليدة»** (١٩٦٤) للشاعر والواعظ الإنجليزى جون دن.

«السنابل البرية»: رمز انبعاث الإله فى طقوس الخصب.

«مدام سوزوستريس»: فى رواية «كروم أصفر» (١٩٢١) للروائى الإنجليزى أولدس هكسلى عرافة زائفة اسمها مدام سوزوستريس (الفصل ٢٧).

ورق اللعب: كانت أوراق التاروت المكونة من ٧٨ ورقة تستخدم فى فرنسا وإيطاليا فى القرن الرابع عشر للكشف عن الحظ.

«البحار الفينيقى»: نموذج لآلهة الخصب، كان تمثاله يُلقى فى البحر كل عام رمزاً لموت الصيف (الذى بدونه لا يمكن أن يكون بعث).

«هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه»: سطر من **أغنية إيريل** فى مسرحية شكسبير **«العاصفة»** (الفصل ١ المنظر ٢).

«بلادونا»: باللغة الإيطالية: سيدة جميلة. وهو اسم زهرة يُحصل منها على عقار خطر تستخدمه النساء في توسيع إنسان العين. واسم إحدى ربات القدر الثلاث فى الأساطير الإغريقية.

«سيدة الصخور»: ربما كان إليوت يفكر هنا فى وصف الناقد الإنجليزى ولتر باتر (١٨٣٩ - ١٨٩٤) للموناليزا (الچيوكندا): «إنها أقدم من الصخور التى تجلس بينها».

«حامل الثلاث هراوات»: من شخصيات أوراق التاروت.

العجلة: هى عجلة الحظ ، وتصورٌ تقلباته بالناس فى الحياة.

الرجل المشنوق: من شخصيات أوراق التاروت، يتدلى من إحدى قدميه من صليب، ويصور الإله المقتول لكى يجدد بعثه خصب الأرض وأناسها.

جسر لندن: على نهر التيمز.

شارع الملك وليم: شارع فى لندن.

كنيسة القديس مارى ولنوث: كنيسة فى شارع الملك وليم بلندن.

ميلاى: اسم معركة (٢٦٠ ق.م.) فى الحرب البونية الأولى بين روما وقرطاجنة.

«أترى جثة العام الماضى»: فى طقوس الخصب القديمة كانت تماثيل الآلهة تدفن فى الحقول لتخصب الأرض.

مباراة شطرنج

هذا العنوان مستوحى من مسرحية **«مباراة شطرنج»** للكاتب المسرحى الإنجليزى توماس ميدلتون (١٥٨٠ - ١٦٢٧).

جج جج: فى الشعر الإليزابيثى كانت هذه هى الطريقة المألوفة لتصوير أصوات الطيور. وهى أيضاً إشارة فظة إلى العملية الجنسية.

«أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان»: هذا هو نداء النادل فى المشارب البريطانية حين يحين وقت الإغلاق.

«طاب مساؤكن أى سيداتى»: هذه هى كلمات أوفيليا فى مسرحية **«هملت»** لشكسبير (الفصل ٤ المنظر ٥).

عظة النار

عظة النار هى عظة ألقاها **بوذا** ، ودعا فيها إلى التحرر من نيران الشهوة والغضب والحسد وسائر الأهواء التى تأكل البشر.

«خيمة النهر»: فى سفر «أشعياء» (إصحاح ٣٣ آيات ٢٠ - ٢١) يرتبط النهر بخيمة رمزًا للحماية التى يسبغها الرب على مختاريه: «انظر صهيون مدينة أعيادنا. عيناك تريان أورشليم مسكنًا مطمئنًا خيمة لا تنتقل لا تُقلع أوتادها إلى الأبد وشىء من أطنابها لا ينقطع. بل هناك الرب العزيز لنا مكان أنهار وترع واسعة الشواطئ».

«قرب مياه بحيرة ليمان»: انظر «المزامير» (مزمور ١٣٧ آية ١) حيث يبكى بنو إسرائيل ذكرى منفاهم فى بابل ، ويتحرقون إلى أرض الميعاد «على أنهار بابل هناك جلسنا بكينا أيضًا عندما تذكرنا صهيون». وبحيرة ليمان هو الاسم الفرنسى لبحيرة جنيف بسويسرا.

«لكنى أسمع من وراء ظهرى»: انظر قول الشاعر الإنجليزى أندرو مارفل فى قصيدته **«إلى حبيبته الخجول»** : «لكنى لا أفتأ أسمع عند ظهرى مركبة الزمان المجنحة وهى تسرع إلى قربنا».

«أى تيريوس»: هو الملك تيريوس الذى اغتصب فيلوميلا. وردت قصتهما فى قصيدة «التحولات» للشاعر الرومانى أوفيد. وانظر قصيدة «ألكزندر وكامباى» للشاعر الإنجليزى جون لايلى (١٥٥٤ - ١٦٠٦): «أواه، إنما هى العندليب المغتصب. جج جج جج جج، أى تيريوس! هكذا كانت تصيح».

الأزميرى: نسبة إلى ميناء أزمير فى غرب تركيا، وكان قديمًا من أعظم الموانئ التجارية فى آسيا الصغرى.

يرى بعض الشراح أن فى هذا الوصف لمستر يوجينيديس إيحاء بالجنسية المثلية، ولكن إليوت نفى أن يكون هذا الخاطر قد دار بذهنه.

فندق كانون ستريت: فندق ملحق بمحطة شارع كانون ستريت فى مدينة لندن.

المتروبول: فندق راق فى برايتون على الساحل الجنوبى لإنجلترا يبعد عن لندن بستين ميلاً.

«فى الساعة البنفسجية»: يلوح أن هنا إشارة إلى مشهد المساء فى مطلع الأنشودة الثامنة من **«مطهر»** دانتى (الأبيات ١ - ٦): «كانت قد حلت الساعة التى تبعث الحنين لدى رواد البحار وتلين قلوبهم يوم أن قالوا وداعًا لأصدقائهم الأعزاء - الساعة التى ترشق بسهم المحبة قلب من يسافر لأول مرة - إذا سمع من بعيد رنين ناقوس - يبدو أنه يبكى زوال النهار» (من ترجمة د. حسن عثمان).

برادفورد: مدينة صناعية فى شمال انجلترا أخرجت كثيراً من المليونيرات.

«وشق طريقه بين أكثر الموتى»: ربما كانت هذه إشارة إلى مشى تايرزياس فى هاديز **الجحيم** حيث استشاره أوديسيوس (أوديسية هوميروس، الكتاب ٢).

«الستراند»: شارع فى لندن يفضى شرقًا إلى مدينة لندن.

«شارع الملكة ڤيكتوريا»: شارع فى لندن قرب نهر التيمز.

«شارع التيمز الأسفل»: قرب نهر التيمز، عند جسر لندن.

«كنيسة القديس ماجنوس الشهيد»: صممها المهندس المعمارى الانجليزى سير كرستوفر رن.

«النهر ينضح»: النهر هو نهر التيمز فى لندن. وبعض تفاصيل هذا المشهد مستوحى من وصف النهر فى مطلع قصة **«قلب الظلمات»** (١٨٩٩) للروائى چوزيف كونراد (١٨٥٧ - ١٩٢٤).

«جزيرة الكلاب»: هى ضفة نهر التيمز فى مواجهة جرينتش.

«أبراج بيضاء»: ربما كانت الأبراج الحجرية البيضاء لبرج لندن.

«هاييرى»: ضاحية سكنية فى شمال لندن.

«رتشموند وكيو»: مقاطعتان على نهر التيمز غربى لندن.

«مورجيت»: منطقة فى شرق لندن.

«رمال مارجيت»: مكان عند مصب نهر التيمز، يذهب إليه أهل لندن فى عطلاتهم.

الموت غرقًا

هذا القسم شبه ترجمة لآخر سبعة أبيات من قصيدة كتبها إليوت بالفرنسية (١٩١٦ - ١٩١٧) وعنوانها «فى المطعم».

ما قاله الرعد

«بعد احمرار ضوء المشعل»: تشير هذه الأبيات إلى سلسلة أحداث القبض على المسيح، بعد خيانة يهوذا الإسخريوطى له، وقضائه ليلة من الصلاة المعذبة فى بستان جثسمانى، حتى لحظة موته. و«ضوء المشعل» إشارة إلى إنجيل يوحنا (إصحاح ١٨ آية ٣) وفيه يصف القبض على المسيح فى بستان جثسمانى ، حيث يهوذا ورؤساء الكهنة «وجاء إلى هناك بمشاعل ومصابيح وسلاح . .» .

«السجن والقصر»: أُخذ المسيح تحت الحراسة إلى قصر رئيس الكهنة حيث حُقق معه على الملأ ، قبل أن يُرسل إلى الحاكم الرومانى بيلاطس البنطى فى قاعة الحكم.

«رعد الربيع»: جاء فى إنجيل متى (إصحاح ٢٧ آية ٥١) أن الأرض اهتزت عند موت المسيح.

«بسطت شعرها»: كان الشعر رمزًا للخصوبة ، وهو فى الوقت ذاته من الأضاحى التى تُقدم إلى آلهة الخصب.

«ولقد راحت خفافيش»: تحدث النسخ الوسيطة من أسطورة الكأس المقدس (كأس يقال إنها تلقت دماء المسيح النازفة بعد صلبه، وقد خرج فرسان المائدة المستديرة، بزعامة الملك آرثر، فى طلبها. وعثر عليها أحدهم فى هيكل محفوف بالمخاطر) عن الأهوال التى كان الهيكل يمتلئ بها لاختبار شجاعة الفارس، والرؤى الكابوسية التى تشمل خفافيش ذات وجوه طفلية، تهاجمه عند اقترابه من الهيكل. ويذكر إليوت أن بعض التفاصيل الواردة هنا مستوحاة من رسم لأحد رسامى مدرسة هيرونيموس بوش، فنان القرن الخامس عشر الهولندى. وأعمال هذا الفنان غامضة سُخرية، تقدم

رؤى مروعة للجحيم وشياطينه وغواياته وعذاباته. و«فى الهواء انقلبت أبراج تقرع أجراس الذكرى»: هى أجراس كنائس لندن. وتتذكر جسى وستون أن جرساً كان يُقرع فى الهيكل المحفوف بالمخاطر إيذاناً بأن الفارس قد مر بمحنة منتصراً.

«الصهاريج الخاوية وناضب الآبار»: فى لغة العهد القديم أن ناضب الآبار والصهاريج تشير إلى نضوب ينابيع الإيمان، وعبادة آلهة زائفة. انظر كلمات الرب لنبيه **«إرميا»** (إصحاح ٢ آية ١٣): «لأن شعبى عمل شرين. تركونى أنا ينبوع الحياة الحية لينقروا لأنفسهم آباراً آباراً مشققة لا تضبط ماء». وانظر كلمات سليمان الحكيم لشعبه («أمثال» إصحاح ٥، آية ١٥): «اشرب مياهاً من جُبّك ومياهاً جارية من بئرك».

«ما كان هنالك غير ديك»: ربما كان إليوت يشير هنا إلى المأثورات المرتبطة بالديك. فهناك أولاً القصة الواردة فى الأناجيل: ومؤداها أن بطرس سينكر المسيح ثلاث مرات، وعندما يصيح الديك مرتين سينخرط بطرس فى البكاء خزياً من عاره وجبنه. وهناك، ثانياً، النظرة إلى الديك على أنه «بوق الصباح» أو العلامة التى تؤذن الأشباح والأرواح بانجياب الظلمة، وضرورة عودتها إلى مقرّها، وذلك مثلما اختفى شبح أبى هملت، عند صياح الديك، فى مسرحية **«هملت»** لشكسبير (الفصل ١ المنظر ١).

نهر الكنج: نهر هندى مقدس.

جبل هيمافانت: جبل مقدس فى سلسلة جبال الهيمالايا.

«أفترانى مستطيعاً أن أنظم أراضىَّ؟» انظر سفر **«أشعياء»** (إصحاح ٨٣ آية ١): «فى تلك الأيام مرض حزقيا للموت فجاء إليه أشعياء بن آموص النبى ، وقال له هكذا يقول الرب. أوْصِ بيتك لأنك تموت ولا تعيش». وانظر أيضاً: «نظم حبى، يا من تحبنى» وهى صلاة للشاعر الإيطالى جاكوبونى دا تودى (١٢٣٠ - ١٣٠٦) وضعها دانتى على رأس قصيدته **«المطهر»**.

«جسر لندن يتهاوى»: مستوحاة من أغنية للأطفال تقول «جسر لندن يتهاوى يتهاوى جسر لندن يتهاوى أى سيدتى الجميلة».

هيلين جاردنر

الخيال السمعى(*)

أصدر إليوت ديوانه الأول **«بروفروك وملاحظات أخرى»** عام ١٩١٧ ومنذ ذلك الحين استطاع خلق الذوق الأدبى الذى يمكن القراء من الاستمتاع به. إذ لم تعد قراءته الآن وقفاً على أقلية صغيرة من المعجبين المتحمسين ، وإنما صار مقروءاً من «جمهور كبير متنوع» يطمع كل شاعر، باعتراف إليوت نفسه، في الوصول إليه. وعلى الرغم من أن هذا الجمهور يشكو من صعوبة قصائده فكراً وتعبيراً ويتهافت على شراء الكتب التى تشرحها ، فإنه لا يساوره شك فى عظمته الشعرية ويرغب رغبة صادقة فى فهم ما يقوله وفهم السبب الذى من أجله يكتب بهذه الطريقة. على الرغم أيضا من شكوى القراء المتقدمين فى السن مما يسمونه «غموض» إليوت وعلى الرغم من ظهور بوادر الثورة فى الدوائر المثقفة عليه، فإن أحداً لا يجادل فى عظم سلطانه وأهميته القصوى كشاعر.

إن ديوان **«أربع رباعيات»** هو أنضج انتصارات إليوت بعد عمر طويل من التجارب التى عدلت من تقاليد الشعر الإنجليزى وأغنتها. وإنه لمن المستحيل أن يتجاهل شعراء المستقبل طريقة استخدام إليوت اللغة الإنجليزية. فقد أصبحت هذه الطريقة جزءاً لا يتجزأ من ميراثهم الشعرى سواء تقبلوها أو ثاروا عليها. ومثل هذه التعديلات التى أحدثها إليوت تؤثر فى أدب الماضى كما تؤثر فى أدب المستقبل. بمعنى أن شعره الذى أصبح جزءاً من الأدب الإنجليزى قد أثر فى طريقة قراءتنا للشعراء الذين سبقوه. إننا الآن نقرأ شعر الماضى، إلى حد ما، من خلال شعره هو. فقد أثر فى أذواقنا وأحكامنا بتنبيهنا إلى أشياء ما كنا لننتبه إليها لولاه تعويده آذاننا على مؤثرات وإيقاعات شعرية معينة. والأهم من ذلك هو أنه جعلنا أشد وعياً بلغة الشعراء السابقين. فهو بتجديده للمعجم الشعرى الحديث ، إنما يجدد من تذوقنا للمعجم الشعرى القديم . وهو قد بصّرنا بحيويته كما بصرنا بإمكانات اللغة التى كادت تذبل وتفقد جدتها فى غمرة استعمالنا اليومى لها.

(*) عن كتاب «فن ت.س. إليوت» لهيلين جاردنر ، الناشر : دتون ١٩٦٠

إن الفروق بين الشعراء، وهى الفروق التى تجعلنا نَصفُ شاعراً بأنه شاعر كبير، بينما نأبى على شاعر آخر هذه المكانة، هى فروق ترجع أساساً إلى طريقة استخدامهم للغة. فإنتاج الشاعر الكبير لا بد أن يكون كبيراً ذا كيان. لا بد له من أن يعالج بنجاح هذا الشكل أو ذاك من الأشكال الشعرية العظيمة حتى تكون معالجته لها محكًا نختبر به قدرته على الابتكار والتنويع. فليست كتابة حفنة من القصائد الغنائية الجميلة كافية فى حد ذاتها لتجعل من صاحبها شاعراً كبيراً. **لا بد للشاعر الكبير من أن تكون مادته ذات أهمية إنسانية عامة وأن يعالجها بقوة الخيال التى ندعوها الأصالة وأن يكون لديه شىء شخصى وعام، فى عين الوقت، يقوله**. ينبغى أن يكون ذا قدرة خاصة على استعمال اللغة وذا إحساس خاص بالعلاقات بين الكلمات صوتًا ومعنًى. ينبغى أن يكون قادراً على خلق معجم لفظى جديد وإيقاع متفرد من شأنهما أن يغدوا، مع الزمان، تراثًا لغويًا. فالشاعر الكبير هو - فى المحل الأول - ذلك الشاعر الذى لولاه ما كتب شعراء المستقبل بالطريقة التى بها يكتبون. إنه يوفق فى عباراته وإيقاعاته ويضع الكلمة الملائمة فى الموضع الملائم ويحيى مادة الشعر ويعيد خلق الأدوات التى يستخدمها ويفتح أمام معاصريه ومن سيخلفونه آفاقًا لغوية جديدة. إنه «يضفى معنى أشد نقاء على كلمات القبيلة» كما يقول الشاعر الفرنسى **مالارميه** أو «ينقى لهجة القبيلة» كما يقول **إليوت**.

هيلين جاردنر

زمن التوتر(*)

اسمعنى سروراً وفرحًا فتبتهج عظام سحقتها - سفر المزامير، المزمور الحادى والخمسين.

بالرغم من أن كل شعر إليوت تعبير عن ضرب معين من الإدراك، فإن تغير إيقاعاته وأسلوبه، وتغير صوره، إنما هما ثمرة تغير عميق طرأ على ذلك الإدراك.

(*) عن كتاب «فن ت.س. إليوت» لهيلين جاردنر ، الناشر : دتون ١٩٦٠

إن قصيدة «أغنية لسمعان» (١٩٢٨) تصور الـ Nunc Dimittis (الآن تطلق عبدك يا سيد – حسب قولك – بسلام) ونبوءة سمعان فى الإصحاح الثانى من إنجيل القديس لوقا. وهى تعكس توازيات وإيقاعات النسخة المرخص بها من ترجمة الكتاب المقدس إلى الإنجليزية. وكلا القصيدتين تمتاز بوضوح مباشر، وتستخدم بناءً جُمَل صلبًا، يسمح بعلامات الترقيم التقليدية. والقصيدة الثالثة «الروح الصغيرة» (١٩٢٩) تأمل معمم، مع أمثلة محددة عن مجرى الحياة الإنسانية ما بين خروجها من يد الله وخروجها من قبضة الزمن. وهى تمتاز بموضوعية جلية. وآخر هذه القصائد «مارينا» (١٩٣٠)، وهى أجملها، تعود إلى استخدام الأسطورة. والمونولوج هنا إنما ينطقه الملك العجوز بركلين، عند قمة صحوه، إذ يعثر – بعد عاصفة وهياج – على ابنته التى فقدت فى البحر، وأعادها البحر. ويترجم خيط الاستنقاذ على نحو مثالى إلى مصطلحات الأسطورة. إن الصور الطبيعية الجميلة لقصيدة «أربعاء الرماد» موجودة هنا فى قلب القصيدة. وموضوعها هو أمل **«الرجال الجوف»** : «تعود الأعين إلى الظهور» و«تعود الصور».

وفى **«رحلة المجوس»** و**«أغنية لسمعان»** نجد أن كلا المتكلمين رجل عجوز. والحدث الذى يشهدان عليه يؤذن بنهاية نظام قديم وبداية آخر جديد. لقد جعل النظام القديم محالا، وقلب القيم التى كانوا يعيشون بها. وكلا القصيدتين قصيدة تأزم، يلوح فيها الجديد قاضياً على القديم. إن الملك القديم قد عاد إلى مملكته، وهو يستشعر أن شعبه، إذ يقبضون فى تشبث على آلهتهم التى كانت آلهته يومًا، غرباء عنه. وينتظر فى نفاد صبر أن يطلق الموت الجثمانى سراحه. إن سمعان، وهو رجل «بارّ تقى»، يسترجع حياته التى عاشها فى طاعة للقانون، وفى شرف، ويرى فى رؤياه دمار أورشليم والهيكل القادم، وتشتت شعبه، وكل ما عاش به. إنه يرى المجد والسخرية اللذين سيظفر بهما أولئك الذين سيحملون فضيحة الصليب «لليهود حجر عثرة، ولليونان حماقة». إنه يعرف أن ثمة نشوة للفكر والصلاة، لأولئك الذين دعوا إلى إسرائيل الكنيسة الجديدة. وهو يعرف أنهما ليسا له، لأنه ينتمى إلى عالم العهد القديم. «إن الخلف هم بركة العهد القديم، والعداوة هى بركة العهد الجديد».

وتقدم موعظة الأسقف أندروز الفكرتين الأساسيتين لقصيدة **«رحلة المجوس»**. وعند شرح النص «انظر قد جاء رجال حكماء من الشرق»، ويتوقف أندروز أولاً عند

عقيدة الرجال الحكماء الذين جرءوا على مواجهة آلام وأخطار مثل هذه الرحلة الطويلة في مثل هذا الوقت من السنة: «أولاً، مسافة المكان الذي جاءوا منه. إنه لم يكن أمراً شاقًا – وإنما هو خطوة إلى بيت لحم، عبر الحقول. كان هذا بمثابة ركوب مئات الأميال، وقد كلفهم رحلة عدة أيام . . لم يكن هذا بالأمر المبهج، لأنه – عبر الصحارى – كان الطريق كله خربًا ومجدبًا. ولم يكن بالسهل أيضًا، لأنه عبر صخور الصحراوين العربيتين كلتيهما ، خاصة البتراء، كانت رحلتهم تمتد . . ومن الأمور البالغة الخطر، إذ ترقد في منتصف «خيام كدار المظلمة»، أمة من اللصوص والقتلة، كي يمروا بتلال القتلة، مجللين بالخزى آنذاك ، ومجللين بالخزى حتى يومنا هذا . . إنه لم يكن تقدمًا في الصيف. كان مجيئهم في قلب البرد، في هذا الوقت من السنة، أسوأ وقت من العام للقيام برحلة، ورحلة طويلة بخاصة. فالطرق غائصة، والطقس لاذع، والأيام قصيرة، والشمس بعيدة «إنه قلب الشتاء ذاته». وفيما بعد، يتساءل أندروز عما وجدوه. ويقارنهم بملكة سبأ، التي جاءت أيضًا من بعيد، ولكنها رأت سليمان في كل مجده. «زنْ ما وجدته، وما وجده هؤلاء الذين هنا – إنه ميلاد فقير، بعيد عن الاحتمال، على أقصى نحو مستطاع، بحيث لا يثبت ملكًا أو أى شأن عظيم. وما من منظر يعزيهم، ولا كلمة تزيدهم حكمة مثقال ذرة. لا شيء جدير برحلتهم. حسنًا، إنهم سيأخذونه كما يجدونه».

ف. و. ماثيسين

ما حققه ت.س. إليوت

ص ١٦١ – ١٦٢

بيد أن القطع المنظومة – وهي تغطى عدة مئات من الأبيات – وإن تكن الجوقة في أغلب الأحيانَ هي التي تتلوها – تشمل أيضًا أكثر المشاهد حيوية، وهو المشهد الذي يجبه فيه ذوو القمصان السوداء وحكومة الأثرياء الكنيسة. إن هذا المشهد يبين إليوت وهو يجرب يده في نوع من المادة التي سبق لأودن – تجاربه الأولى مدينةٌ لإليوت بالكثير – أن قام بجهود طموح لتناولها في «**رقصة الموت**».

المعادل الموضوعي

«ما لا يستثير منا الاهتمام ، هو ما لا يضيف جديداً إلى معارفنا في أي لون من الألوان. إنه ذلك الذي يفهمه كاتبه على نحو غامض ويصوره في ثوب فضفاض، ويمثله تمثيلاً عاماً، غير محدد، ضعيفاً، بدلاً من أن يكون مدققاً دقيقاً وصلباً . . . تُرى ما هي الموضوعات الشعرية الخالدة في كل الأمم وكل الأزمان؟ إنها الأفعال، الأفعال الإنسانية» **ماثيو أرنولد**. تصدير **«قصائد»** (١٨٥٣).

إذا كانت المقتضيات الطبيعية لأدواتهما الفنية قد جعلت جويس وإليوت يقفان على قطبين متقابلين، لهذا الاتساع ولذلك التركيز، فإن سمات الخبرة التي كانا يسعيان إلى التعبير عنها كانت كافية هي الأخرى لإيجاد تواز ملحوظ بين بعض سماتهما في التعبير. فقد لاحظ إليوت في محاضرة له لم تنشر عن منهج «يوليسيز» (١٩٣٣): «في أذهان بعض الكتاب نجد أن ذكريات معينة، مصدرها القراءة والحياة معاً، تغدو مثقلة بالمغزى الانفعالي. والكاتب يستخدم هذا كله ليجيء العمق على حساب الوضوح.» وليس هناك ما هو أوفى من هذا القول شرحاً لمنهج إليوت ذاته. وأنا أريد على ذلك أن أبرز بعض ما ينطوي عليه هذا من متضمنات. فهو يعني أنه لا حاجة بنا، كما كان الشأن قديماً حين لم يكن النبض الغنائي لشعره قد استقر في أذهان السواد الأعظم، إلى الدفاع عن إنتاج إليوت إزاء التهمة القائلة : إنه ذهنيٌّ أكثر مما ينبغي. فقد تجشَّم هو نفسه مشاقَّ كثيرة ليوضح أن عمل الشاعر ليس مع الأفكار بقدر ما هو مع «المعادل الانفعالي» للفكر، وأن الوظيفة الأساسية للشعر ليست ذهنية وإنما وجدانية، وأن عمل دانتي أو شكسبير كان «أن يعبر عن أعظم حدة وجدانية في عصره، متخذاً له أساساً ما تصادف أن كان عصره يتخذه موضوعاً للتفكير». وكل ما يصر عليه إليوت هو أنه كلما كان الشاعر ذكياً كان ذلك أفضل ، حيث إن من المحتمل أن تكون دائرة اهتماماته واسعة النطاق، وأن يكون أكثر نضجاً في تعبيره عن هذه الاهتمامات. ويعتقد إليوت أيضاً أن من العدل أن نتطلب «عمل المخ الأساس» من القارئ أيضاً، خاصة أن «حضارتنا على ما هي عليه الآن تستوعب قدراً عظيماً من التنوع والتعقيد. وهذا التنوع والتعقيد، حين يلتقيان بحساسية مرهفة، لا بد أن ينتجا نتائج متنوعة

معقدة». ولكن مجرد النظر إلى عناصر الموروث التى سعى إليوت إلى التعبير عنها تعبيراً جديداً فى شعْره يجعل من الواضح الآن أن رغبته الأساسية ليست الكثافة الذهنية ، وإنما ثراء الانطباع الوجدانى وحذقه.

بيدَ أنه فى سعيه إلى نقل التعقيد الكامل للحظته (الزمنية)، وفى تضحيته جزئيًا بالوضوح من أجل التضمين، ربما يكون من الضرورى أن نقول إن إليوت لا يقيم تداعيات فكرية غامضة أو تحكمية هى من الذاتية بحيث لا يمكن لقارئ أن يتابعه فيها. والحق أن إليوت ما كان متناقضاً مع نفسه ولو تناقضاً ظاهرياً حين أولى عناية كبيرة لأهمية قدرة دانتى على خلق «صور بصرية واضحة» بالنسبة لأى شاعر. فقد أصر إليوت فى أكثر من مناسبة على أن «ليس إثارة الانفعال هدف الشاعر فليس هذا حتى محكًا لنجاحه ، وإنما هدفه هو أن يرصد شيئًا»، وهو يعنى بذلك أن الأهمية الأولى ينبغى أن تُولى لتمثيل التفاصيل التى يلاحظها الشاعر بعناية تمثيلاً مجسَّمًا. (ولا يغربن عن بالنا أن عنوان ديوانه الأول كان «بروفروك وملاحظات أخرى») وهو بهذا يدنو من مبدأ هيوم أن «الهدف الأكبر للشاعر هو الوصف الدقيق المضبوط المحدد». ويدنو من انشغال إزرا باوند بالبحث عن الكلمة الطازجة الدقيقة، كما يدنو من الاكتشافات البصرية الحادة التى اهتدى إليها المصورون المحدثون من سيزان إلى بيكاسو. وإليوت يضغط أوصافه ضغطًا محكمًا حتى إنك لتحتاج إلى برهة من الوقت قبل أن تبسط هذه الأوصاف فى ذهنك:

قد انهارت خيمة النهر. ها هى ذى آخر أوراق الشجر
تتقلص كالأصابع وتغوص فى الضفة المبلولة. ها هى ذى الرياح
تجتاز الأرض السمراء، دون صوت.

(من كتاب ف.و. ماثيسين، **ما حققه ت.س. إليوت**، ص ص ٥٦ – ٥٧).

آيفور ونترز

ت.س. إليوت أو وهم رد الفعل (الرجعية)

من المحتمل أن يكون ت.س. إليوت أكثر الشخصيات الأدبية في عصرنا تمتعًا بالاحترام على نطاق واسع. إنه معروف في المحل الأول بأنه قائد رد الفعل الذهني ضد الرومانتيكية التي بدأ حياته حَوَارِيًا لها. وهدفي هو أن أبين أن ذهنيته وموقف رد فعله هما على السواء وَهْمٌ. وربما لم تكن بي حاجة إلى أن أقول إني لا أستخدم كلمة «رد فعل» بمعنى انفعالي أو انتقاصي، وإنما بمعنى بسيط حرفي ، فأنا أعد ذاتي من ممثلي رد الفعل (رجعيًا).

إن إليوت منظّر ناقض نفسه على نحو متكرر في كل قضية مهمة مسّها، وقد عالج - على نحو من الأنحاء - أغلب القضايا الأدبية المهمة في عصرنا. وبين بعض تقريراته المتعارضة ثمة فترة زمنية أكبر أو أقل، وقد كان المرء ليفسرها بأنها تغيير في الرأي لو أنه نمّ على أي وعي بالتعارض. ولكن كثيراً منها يرد في نفس الكتاب أو حتى في نفس المقالة. ومهما يكن من أمر ، فإن عام ١٩٢٨ يجب، في هذا الصدد، أن يبقى في الأذهان كعام حاسم إذا أردنا أن نعرض أي تغير مهم، لأنه في هذا العام، في كتاب مقالاته المسمى «من أجل لانسلوت أندروز» أعلن اهتداءه إلى الكاثوليكية وإلى الكلاسيكية.

إن الهدف الأول لهذه المقالة هو أن أثبت وجود هذه التعارضات. والهدف الثاني هو أن أحدد، بقدر المستطاع، الاتجاه الرئيس لنظرياته. والهدف الأخير هو أن أبين أثر هذا الاتجاه في شعْره وأن أشير إلى أثره في حوارييه.

إن مناقشات إليوت النقدية تعالج عدداً محدوداً، بدرجة لا بأس بها، من الموضوعات. ولأجل الوضوح سأبذل قصارى جهدي كي أعالج كل موضوع منفصلاً، رغم أن قدراً معيناً من التداخل سيكون حتمياً .

١ - الفن يدور حول ذاته

فى مقالة «وظيفة النقد»(١) (١- مقالات مختارة، تأليف ت.س. إليوت، الناشر هاركورت بريس آند كمبانى ص ١٣ «١٩٣٢») يكتب إليوت:

«ليس هناك فيما أظن مدافع عن النقد . . قد قدم الافتراض المجاوز للمعقول والقائل بأن النقد نشاط يدور حول ذاته. لست أنكر أنه يمكن تأكيد أن الفن قد يخدم غايات تجاوز ذاته، بيد أن الفن ليس مطالباً بأن يكون على ذكر من هذه الغايات. ومن المحقق أنه يؤدى وظيفته، مهما تكن هذه الوظيفة، حسب مختلف نظريات القيمة، أداء أفضل إذا هو لم يلق بالاً إليها. ومن ناحية أخرى ، فعلى النقد دائماً أن يجهر بغاية يضعها نصب عينيه ويلوح أنها - إذا صغناها بشكل بدائى - تجلية الأعمال الفنية وتصحيح الذوق.».

إن المرء يواجه هنا عدة مشكلات. فكيف، مثلاً، يمكن للفنان أن يؤدى وظيفته على نحو أفضل وهو لا يعرف كنهها؟ هل يفترض فناً آلياً أو لا شعورياً، فناً هو شكل متطرف من الصوفية الرومانتيكية؟ وأين أيضاً يقع الخط بين النثر الذى هو فن والنثر الذى ليس بفن؟ هل يُراد لنا أن نفترض أنه ما من فن فى النثر العَرْضى الذى ندعوه نقداً أدبياً؟ وإذا لم يكن ثمة فن فى النثر العَرْضى، فماذا نقول عن النظم العَرْضى؟ لنتساءل بطريقة عابرة : ما عسانا صانعين بأولى «السوناتات المقدسة» لـ"دن"، أو بقصيدة «رسالة إلى دكتور أربثنوت» أو بجزء كبير من «الكوميديا الإلهية»؟ إنه فى نفس المقالة يضيف(٢) (٢. نفسه، ص ١٩):

«لقد افترضت كمسلّمة أن الخلق أو العمل الفنى يدور حول ذاته، وأن النقد - بحكم تعريفه - يدور حول شىء غير ذاته».

الفن إذن يدور حول ذاته، ولكن هذه المعلومة لا تساعدنى على الإجابة عن أسئلتى، لأنى لا أفهمها. ماذا كان بوب أو دانتى مثلاً خليقين أن يفهماه ، لو ذُكر لهما هذا التقرير فى صدد القصائد التى ذكرتها لتوى؟ أو ما الذى نستطيع أن نفهمه بالنظر إلى هذه القصائد؟ إن كل ما نستطيع استخلاصه من قطعة كهذه هو تقريباً أن الفنان لا يعرف حقيقةً ما يصنعه، وهى عقيدة سنجدها موحً بها ومجلوةً فى موضع آخر، وهى تفضى مباشرة إلى أوضح أنوا ع الجبرية.

ومع ذلك ، فإن كل قصيدة تبدو للعين غير المدربة وكأنها تقول شيئًا عن أحد أوجه الخبرة الإنسانية. فماذا نستخلص من هذا؟ فى واحدة من أولى مقالاته وأشهرها يعالج إليوت هذه المشكلة من طريق مجاز[٣] (٣- «الموروث والموهبة الفردية»، نفس المصدر، ص ٧ وما بعدها):

«كان القياس التمثيلى الذى استخدمته هو العامل المساعد. فعندما يختلط الغازان اللذان ذكرتهما فى حضور سلك من البلاتين يكوّنان حمض الكبريتور. ولا يحدث هذا الاتحاد إلا فى وجود البلاتين. ومع ذلك، فإن الحامض حديث التكون لا يشتمل على أثر من البلاتين، والبلاتين ذاته يظل فيما يظهر لا يصيبه تأثير: إنه يظل ساكنًا محايداً لا يتغير. إن عقل الشاعر هو سلك البلاتين. إنه قد يعتمد جزئيًا أو كليًا على خبرة الإنسان ذاته، بيد أنه كلما زاد الفنان اكتمالاً تم الانفصال فيه بين الإنسان الذى يعانى والعقل الذى يخلق، وزاد الكمال الذى يتمثل به عقله ويحوّل الأهواء التى هى مادته.

وستلاحظ أن الخبرة أو العناصر التى تدخل حضور العامل المساعد المحوّل إنما هى على نوعين: انفعالات ومشاعر. إن أثر العمل الفنى فى الشخص الذى يستمتع به خبرة مختلفة نوعيًا عن أية خبرة غير خبرة الفن. إنها قد تتكون من انفعال واحد، أو قد تكون اجتماعا لعدة انفعالات. وإن مشاعر متنوعة، كامنة بالنسبة للكاتب فى كلمات أو عبارات أو صور بعينها، قد تُضاف لكى تؤلف النتيجة النهائية. أو قد يُصنع الشعر العظيم دون استخدام مباشر لأى انفعال من أى نوع: وإنما يتألف من المشاعر وحدها. إن الأنشودة الخامسة عشرة من **«الجحيم»** (برونيتو لاتينى) استخدام للانفعال الواضح فى الموقف، ولكن التأثير – وإن يكن واحدا كتأثير أى عمل فنى – إنما يُتوصل إليه من طريق تعقيد ملحوظ فى التفاصيل. إن الرباعية الأخيرة تقدم صورة، وشعوراً مرتبطًا بصورة، «جاءت» ولم تنُم ببساطة مما سبقها، ولكن من المحتمل أن تكون قد ظلت معلقة فى عقل الشاعر إلى أن وصل الاجتماع الأمثل لكى تضيف ذاتها إليه. والحق أن عقل الشاعر وعاء يمسك ويختزن عدداً لا حصر له من المشاعر والعبارات والصور تظل فيه إلى أن تجتمع كل الجزئيات التى يمكن أن تتحد لكى تشكل مُركبًا جديداً.

وإذا أنت قارنت قطعًا متنوعة تمثل أعظم الشعر، رأيت عظمة تنوع أنماط الاتحاد، وكيف أن أى معيار شبه أخلاقى عن الجلال يتنكب سواء السبيل بصورة

كاملة. وذلك أن الأمر المهم ليس «عظمة» أو شدة الانفعالات، المكونات، وإنما شدة العملية الفنية، الضغط - إذا جاز القول - الذى يحدث الاندماج تحت وطأته. إن حكاية باولو وفرانشسكا تستخدم انفعالاً محدداً، ولكن شدة الشعر أمر بالغ الاختلاف عن أى شدة في الخبرة المفترضة قد توحي بها. إن قتل أجاممنون أو عذاب عطيل يولد أثراً فنيًا أقرب فيما يظهر إلى أصل ممكن من مشاهد دانتى. ففى مسرحية «أجاممنون» يقارب الانفعال الفنى انفعال مُشاهد فعلي. وفى مسرحية «عطيل» يقارب انفعال الشخصية الرئيسية ذاتها. بيد أن الفرق بين الفن والحدث فرق مطلق دائما».

إن هذه القطعة تتطلب قدراً كبيراً من التعليق. ففى المحل الأول يجمل بالمرء أن يلاحظ كلمتى «انفعال» و«شعور». إن الأولى تشير إلى انفعال، كما نستخدم المصطلح عادةً، ينبع من خبرة خارج الأدب. والثانية تشير إلى انفعال يحركه عمل أو شذرة من الأدب. إن الانفعال والشعور هما مكونات فن الأدب، وليس ثمة إشارة إلى فهم عقلانى. أضف إلى ذلك أن الانفعال بالمعنى الذى يستخدم به إليوت هذه الكلمة تحوله العملية الفنية إلى شيء يختلف اختلافًا مطلقًا عما كان عليه فى الأصل، بحيث إن المعايير شبه الأخلاقية لا صلة لها بحكمنا على العمل الفني. ويبدو الفن فى هذه القطعة، كما عند بو، مسألة اجتماع جديد لمواد. ولا تثار قضية فهم الفنان لما يقوله: إن المعيار، كما عند بو، هو التأثير. وهذا شائق لأن المرء إذ يقرأ إليوت لا يمكنه أن يتجنب الانتهاء إلى أنه قد تشرّب الكثير من بو، ولكن من خلال قراءة باكرة أو شذرية أو مفتقرة إلى الروح النقدية. إن كثيراً من نظريات إليوت تشبه نظريات بو دون أن يكون إليوت، فيما يظهر، على وعى بهذا. وتكاد إشاراته إلى بو أن تكون دائمًا تقريباً مفتقرة إلى الدقة(٤)

(٤ - فى مقالته عن مارفل «**مقالات مختارة**، نيويورك، ص ٢٥٩» مثلاً يكتب إليوت: «نحن نجد هنا عنصر المفاجأة، كما فى قول فيون:

Necessité faict gens mesprendre

Et faim saillrle loup des bois

المفاجأة التى اعتبرها بو على أعلى درجة من الأهمية.

ولكن الأصالة لا المفاجأة هى ما كان بو يُنظّر عنه، وكان ينظر إليها على أنها نتاج تحكمى إن كثيراً أو قليلاً للمناظر أو العروض، لا على أنها دقة بسيطة فى المقارنة. انظر مقالتى عن بو فى هذا الكتاب).

وثمة برهان آخر فى هذه القطعة على أن إليوت ينظر إلى الشاعر على أنه سلبىّ: فهو يشير إليه على أنه «يظل ساكنًا محايدًا لا يتغير» أثناء فعل الخلق وبعده. ومع ذلك فإن إليوت لا يُنمى مجازه على نحو متسق، لأنه يدعى بعد ذلك أن «الأمر المهم هو شدة العملية الفنية، الضغط - إذا جاز القول - الذى يحدث الاندماج تحت وطأته». وهو لا يقول ما إذا كانت هذه الشدة وظيفة للعقل الساكن للشاعر ، أم أنها مصادفة تؤثر فى العقل من الخارج. ولا نحن نستطيع - إذا حاولنا أن نفسر المجاز وأن نترجمه إلى لغة بسيطة - أن نقرر ما المقصود بالسكون أو بالشدة، ولا نستطيع أن نخمن ما الذى يحدث عندما يكتب الشاعر: إن العملية بأكملها لغز، وإذا كان الناقد لا يستطيع أن يقول عنها أكثر مما قاله ، فإنه ليحسن صنعًا باستخدام لغة أقل وأبسط.

وإذ أُذن لى أن أصر، لحظة، على نظرتى الخاصة إلى هذه الأمور ، فسأقول إنها تصف الوقائع التى يلوح أنها فى ذهن إليوت (هنا) بأدق مما تفعل نظرية إليوت ذاته. وحسب نظرتى ، فالعملية الفنية عملية تقويم معنوى للخبرة البشرية من طريق تقنية تجعل التقويم أدق من أى تقويم آخر. إن الشاعر يحاول أن يتفهم خبرته بمصطلحات عقلانية، وأن يقرر فهمه، وفى الوقت ذاته يقرر - من طريق المشاعر التى نربطها بالكلمات - نوع ودرجة الوجدان الذى يجب أن يكون مدفوعًا، على النحو الأمثل، بهذا الفهم. والنتيجة الفنية تختلف عن الخبرة الخام أساسًا فى إرهافها للحكم: إن الاختلاف فى الفن الجيد حقيقة هائلٌ، ولكنه اختلاف فى الدرجة أكثر منه فى النوع. إن «شدة» العمل الفنى، التى تختلف عن شدة الخبرة الخام، تكمن فى هذا: إن ما ندعوه شدة فى العمل الفنى إنما هو اتحاد لأهمية الموضوع الأصلى ودقة الحكم؛ على حين أن ما ندعوه شدة فى الحياة هو فى أغلب الأحيان الانفعال المختلط ، ومن ثم المخيف الناتج عن موقف لم يُتح لنا الوقت بعد لكى نلاقيه ونفهمه، وشعورنا نحوه - إذ يقارب الوضوح والتحكم - يقارب، وإن يكن من على مسافة كبيرة، وضع الفن.

ولا بد لى من أن أسأل القارئ أن يستبقى بعناية فى ذهنه لا القطعة التى أوردتها من إليوت فحسب ، وإنما أيضًا تقريرى لوجهة نظرى الخاصة، بينما يتأمل القطعة التالية من المقالة المسماة **«الشعراء الميتافيزيقيون»**[5] (٥ - نفس المصدر، ص ٢٤٧):

«لقد حدث فى القرن السابع عشر تفكك فى الحساسية لم نشف منه قط. وكان من الطبيعى أن يتفاقم هذا التفكك بتأثير أقوى شاعرين من شعراء ذلك القرن: ملتون

ودريدن. لقد أنجز كلٌ من هذين الرجلين أعمالاً شعرية بالغة الفخامة لدرجة أن رفعة الأثر أعمتنا عن افتقارهما إلى أمور أخرى. ولقد مضت اللغة فى طريقها وتحسنت من بعض الوجوه. فخير ما كتبه كولنز وجراى و(صامويل) جونسون أو حتى جولدسميث من شعر يرضى بعض متطلباتنا عسيرة الإرضاء أكثر مما يرضيها شعر دن أو مارفل أو كنج. ولكن بينما غدت اللغة أشد رهافة غدا الشعور أشد فجاجة. إن الشعور والحساسية الممثلين فى «فناء كنيسة ريفية» (دون أن نذكر شيئًا عن تنسون أو براوننج) أشد فجاجة من الشعور والحساسية الممثلين فى "حبيبته الخجول". ليست دلالة هذه القطعة كاملة الوضوح، ولكن إليوت يعود إلى هذا الموضوع ، ويجلوه فى مقالته عن مارفل[٦] (٦. نفس المصدر، ص ٢٥٦):

«عندما نصل إلى جراى وكولنز تظل هذه الحذلقة المثقفة باقية ولكن فى اللغة فقط، بينما تختفى من الشعور. لقد كان جراى وكولنز أساتذة، ولكنهما فقدا ذلك الإمساك بناصية القيم الإنسانية، وتلك القبضة القوية على الخبرة الإنسانية التى هى من أقوى منجزات الشعراء الإليزابيثين والجيمسيين».

لكن كيف يمكن لهذه القبضة الصارمة على القيم الإنسانية أن تدخل فنًا يدور حول ذاته، وتكون المعايير الأخلاقية أمرًا لا صلة له به؟ أيكون إليوت قد غيّر رأيه جذريًا خلال فترة من السنين؟ إن مقالة «وظيفة النقد»، التى أخذت منها أول مقتطف فى مقالتى هذه، مؤرخة[٧] (٧ – نفسه. انظر قائمة التواريخ فى الفهرس) ١٩٢٣. ومقالة «الموروث والموهبة الفردية»، التى أخذت منها المقتطف الثانى، مؤرخة فى ١٩١٧، وقد ظهرت لأول مرة مطبوعة فى كتاب فى **«الغابة المقدسة»** عام ١٩٢١ . ومهما يكن من أمر ، فإن المقالتين الأخريين مؤرختان كلتاهما فى ١٩٢١ . ومقالته عن سونبرن، التى تظهر فى كتاب «الغابة المقدسة»، تجد سونبرن شاعرًا ذا قيمة محدودة جدًا ؛ لأن شعره لم يكن يقتات على الخبرة الإنسانية، وتنتهى بهذا التقرير[٨] (٨ – نفس المصدر، ص ٢٨٥): «إن اللغة الأهم لدينا هى تلك التى تناضل من أجل تمثُّل والتعبير عن موضوعات جديدة، ومشاعر جديدة، وأوجه جديدة كنثر المستر جيمز جويس مثلاً، أو نثر كونراد من قبله». كيف يمكن للغة أن تتمثل هذه الموضوعات دون أن تدور «حولها»؟ إن هذه القطعة والقطعة من مقالته عن مارفل، وإن تكن صياغتهما عديمة الاحتفال، قابلتان للفهم بمصطلحاتى ، ولكن ليس بمصطلحات سائر المقالات التى

سقتها. إن إليوت لم يغير رأيه عبر فترة زمنية، فتواريخ المقالات تحول دون انتهائنا إلى مثل هذا الرأى. وحقيقة المسألة هى أنه يستطيع فى أى وقت أن يتحدث بنفس القدر من الصلابة والعزة عن كلا جانبى أى مسألة تقريبًا، دون إدراك منه للصعوبات التى يتورط فيها.

٢ - نظرية المعادل الموضوعى

إن نظرتى الخاصة إلى الشعر، وقد سبق لى الإشارة إليها، نظرة بسيطة: أعتقد أن الشعور الذى يعبر عنه العمل يكون، أو يجب أن يكون، مدفوعًا بفهم الفنان لموضوعه المستمد من الخبرة الإنسانية، وأن قيمة العمل تعتمد على عدالة الدافع، كلاً وتفصيلاً. وإليوت يصطنع أحيانًا هذه النظرة، ولكنه أساسًا يؤثر أن يفترض أن الوجدان أولىّ: والنتيجة هى نظريته الشهيرة واسعة التأثير ، فى المعادل الموضوعى. إنه فى مقالته عن **هملت**[٩] (٩ - نفسه، ص ١٢٤) يكتب:

«إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان فى شكل فنى هو العثور على "معادل موضوعى" أو - بعبارة أخرى - مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث تكون شكلاً لذلك الوجدان "المحدد" بحيث إنه عندما تُقدم الوقائع الخارجية - التى ينبغى أن تنتهى بخبرة حسية - يُثار الوجدان على الفور».

أعترف أن هذا يبدو عكسًا للعمليات السوية لفهم الخبرة البشرية، وعكسًا خطرًا. ويرد ماريو براتس هذا التصور إلى باوند[١٠] (١٠ - مجلة سذرن رفيو، السنة الثانية، العدد الثالث، ص ٥٢٥ - ٥٤٨ . والقطعة المقتبسة من باوند ترد فى ص ٥ من كتاب «روح الرومانس») «إن فكرة باوند عن الشعر على أنه "نوع من الرياضيات الملهمة التى تزودنا بمعادلات لا للأرقام المجردة والمثلثات والأجسام الكروية وما شابه ذلك، وإنما للانفعالات الإنسانية" يمكن القول بأنها نقطة البدء فى نظرية إليوت عن "المعادل الموضوعى".

ويستمر براتس ، قائلاً :

«إن ذلك التأثير وثيق الصلة بتفسير إليوت لأمثولة دانتى الرمزية على طول الخطوط التى أوحى بها إزرا باوند، كما رأينا أعلاه. صور بصرية واضحة، لغة موجزة

ولامعة: هاتان هما خاصتا دانتى اللتان يستبقيهما إليوت فى ذهنه. فالأولى هى "المعادل الموضوعى" للانفعالات التى ترمى إلى الإيحاء بها، والثانية تتوسل إلى الخيال السمعى. ثمة عنصر من الدقة البالغة والغموض البالغ في كلا الأمرين. وعلى ذلك ، فإن نموذج الصور فى قصيدة "أربعاء الرماد" يلوح موحى به من دانتى، ولكن على نحو فريد. لكأنما كان إليوت يقرأ دانتى دون إلقاء كبير بال إلى معناه، وإنما تاركًا نفسه يتأثر ببضع صور بصرية واضحة».

لا جدال فى أن براتس مصيب فى ادعاءاته عن اتساع تأثير باوند فى نظريات إليوت النقدية. ومع ذلك فإن هذه النظرة خاصةً هى على الأقل قديمة قدم بو، بل إن قدمها عن ذلك أكثر من أن يكون أمرًا محتملاً، وبو يقررها بمصطلحات قريبة من مصطلحات إليوت. يكتب بو فى مقالته عن هوثورن[11] (١١ – طبعة ستدمان وودبرى، ص ٣١ من الجزء الثانى من الأجزاء الثلاثة لنقد بو. ولمزيد من التعليق انظر مقالتى عن بو، وقد سبق ذكرها):

«أما وقد تصور، بعناية متعمدة، تأثيرًا معينًا فريدًا أو واحدًا ينبغى صنعه، فإنه (الأديب الفنان البارع) يبتكر عندئذ من الأحداث، ويضم من الأحداث ما هو خليق أن يساعده، على أفضل الأنحاء، على بلوغ هذا التأثير المتصوَّر سلفًا».

ويجد المرء نفس الإجراء مفصلاً فى مقالته «فلسفة الإنشاء».

ومهما يكن من أمر ، فإن إليوت لا يتمكن من التمسك بموقفه. ففى نفس المقالة – بل يقينا على نفس الصفحة – يكتب:

«إن هملت يواجه صعوبة تتمثل فى أن اشمئزازه مرجعه أمه، ولكن هذه الأم ليست معادلاً كافيًا للاشمئزاز. فاشمئزازه يحتويها ويزيد عليها. ومن ثم فهو شعور لا يستطيع له فهمًا».

وفى النهاية يجد المسرحية ككل معيبة لنفس السبب ، من حيث علاقتها بشكسبير: إن أحداث المسرحية ليست معادلاً كافيًا للاشمئزاز الذى كان شكسبير، فى رأى إليوت، يحاول أن يعبر عنه. والآن فإن العثور على «معادل موضوعى» لوجدان لا يعنى فهمًا له. فلكى نفهمه يجب أن نعرف دافعه وأن نحكم عليه حكمًا صحيحًا. يلوح أن ثمة إيحاءً هنا بأن نظرية إليوت غير كفؤ لشعوره عن المسرحية. وثمة إيحاء مشابه فى هذه القطعة من مقالته عن سيريل تورنير[12] (١٢ – نفس المصدر، ص ١٦٦):

«إن الكلبية، والبغضاء، والاشمئزاز من البشرية المعبّر عنها على نحو كامل فى "مأساة المنتقم" مفتقرة إلى النضج من حيث انها تجاوز موضوعها»

وقبل ذلك بسنوات قليلة كان أكثر صراحة. ففى مقالته عن لانسلوت أندروز يكتب[١٣] (١٣ – نفس المصدر، ص ٢٩٨ . والمقالات الثلاث الأخيرة المذكورة تواريخها ١٩١٩، ١٩٣١، ١٩٢٦ على الترتيب):

«إن انفعال أندروز تأملى خالص. وهو ليس شخصيًا ، وإنما يستثيره كلية موضوع التأمل ويكافؤه. فانفعالاته متضمنة بأكملها فى موضوعها: وهذا الأخير يفسرها. أما لدى دن فإن هناك دائمًا ذلك الشىء الآخر والذى يتحدث مستر بيرسول سميث عن «إرباكه» فى مقدمته. إن دن «شخصية» بمعنى لم يكنه أندروز: فمواعظه – فيما يشعر المرء – «وسيلة للتعبير عن الذات» وهو يقع دائمًا على موضوع يكون مكافئًا لمشاعره. أما أندروز فينغمس تمامًا فى موضوعه، وبذلك يستجيب له بالوجدان المكافئ. إن لدى أندروز ذلك الاستعداد للحياة الروحية gout la vie spirituelle الذى ليس مركوزًا فى دن».

والآن ، فإنه ليس من المهم بالنظر إلى أغراضى هنا أن تكون هذه المقارنة بين الرجلين عادلة. إن النقطة التى تهمنى ، هى ما يلى: إن أندروز يُثنى عليه لأنه يتمسك بأصولى، بينما دن يُلام لأنه يتمسك بأصول إليوت. إن إليوت لا يفسر تناقضه الذاتى، ولا يقدم أى دليل على أنه على ذكر منه.

٣ – الفكر والوجدان فى الشعر

إن نظرية «المعادل الموضوعى» تقوم، كما يقول إليوت فى مناقشته أندروز، على افتراض مؤداه ان الشاعر يحاول أن يعبر عن وجدان، لا على النظرية القائلة بأنه يحاول أن يفهمه. وإنه لمبدأ أساس لا يقل جودة عما يحتمل أن يجده المرء كى يكون تبريرًا لنوع الدافع المختلط الذى ناقشته تحت اسم الإشارة الزائفة ، فى مجموعة مقالاتى المسماة «البدائية والانحطاط». وأود أن أكرر ما سأتمكن من أن أبينه بتفصيل كبير فيما بعد: إن هذه الأولوية التى يعزوها إليوت للانفعالات تؤدى مباشرة إلى جبرية كاملة من أخطر نوع: فإذا كنا ملزمين بالتعبير عن انفعالاتنا دون فهم لها، فمن

الواضح انه لا سبيل أمامنا للحكم عليها أو التحكم فيها، وإنما لا بد من أن نأخذها كما تجيئنا. ويعالج إليوت الموضوع العام لعلاقة الفكر بالوجدان فى قطع كثيرة، سأقتصر على عدد قليل نسبياً منها كى أعلق عليه.

فى مقالته عن «شكسبير ورواقية سنيكا»[١٤] (١٤ – نفسه، ص ١١٥) يقول:

«إن الشاعر الذى "يفكر" لا يعدو أن يكون ذلك الشاعر الذى يمكنه التعبير عن المعادل الوجدانى لأفكاره ، دون أن يكون مهتمًا بالضرورة بهذه الأفكار ذاتها . فنحن نتحدث على نحو يوحى بأن الدقة قرين الفكر وأن الغموض سمة الوجدان. والواقع أن ثمة انفعالات دقيقة وأخرى غامضة، وأن التعبير عن دقيق الانفعالات إنما يتطلب قوة ذهنية كبرى تماثل القوة التى يتطلبها التعبير عن دقيق الأفكار».

هذه قطعة تثير الدهشة. فماذا يكون المعادل الوجدانى للفكر، مثلاً، إن لم يكن وجدانًا مدفوعًا بالفكر؟ إننا لسنا معنيين هنا بالمعادل الموضوعى لوجدان، وإنما بالمعادل الموضوعى لفكرة ينبغى التعبير عنها – فيما أفترض – من طريق معادل موضوعى. ما عسى طبيعة المتتالية غير العادية من العلاقات المضمرة هنا أن تكون؟ وإذا اعتبرنا الوجدان مدفوعًا بالفكر، فماذا نظن بالشاعر الذى يتمكن من التعبير عن مثل هذا الوجدان إلا بلغة الفكر الدافع، إلا إذا كنا سنزيفه كليةً؟ وكيف يمكن أن يكون دقيقًا ما لم يكن الفكر الدافع له دقيقًا؟

وفى نفس المقالة ، وعلى الصفحة التالية يكتب إليوت:

«إن الفارق بين شكسبير ودانتى هو أن دانتى كان يمتلك نسقًا فكريًا متسقًا ، فقد قدر له ذلك ، وإن لم يكن أمرًا ذا بال من وجهة النظر الشعرية. لقد تصادف أن بلغ الفكر فى عهد دانتى مبلغًا كبيرًا من الترتيب والقوة والجمال . وقد تركز هذا الفكر فى شخص دانتى الذى يمثل أسمى ضروب العبقرية. وهكذا تلقت الأفكار فى شعر دانتى تعضيداً لم تكن بمعنى من المعانى تستحقه ، فإن أفكاره مستمدة من أفكار القديس توما الذى كان فى مثل عظمته والذى كانت له مثل مكانته فى القلوب . . والحق أنه لا شكسبير ولا دانتى قد بذل أى جهد فكرى جدى ، فإن التفكير لم يكن عملهما. وليس يعنينا بعد ذلك القيمة النسبية لتيار الفكر فى عصرهما ، ولا المادة التى فُرضت على كليهما فرضًا كى يجعل منها أداة لنقل مشاعره».

والآن فإن إليوت، كما سنرى فى موضع آخر، يرى عادة أن شكسبير كان يسكن وسطًا ذهنيًا أدنى مرتبة بكثير، بحيث إن هذه القطعة من الناحية الفعلية مقارنة بين شاعرين بالغى العظمة يُفترض فى أحدهما أن يكون قد ورث (دون جهد كبير) أوضح الفلسفات وأكثرها تداخلاً فى كل الأزمنة ، بينما يفترض فى الثانى أن يكون قد ورث مجموعة مختلطة من شذرات فلسفية متباينة. لكن ما عسى معنى القطعة إذن أن يكون؟ بأى معنى نجد أن شعر دانتى «تلقى تعضيدًا» بصرف النظر عن مسألة الجدارة؟ هل شعر دانتى أفضل لوضوح فكره، أم أنه ليس كذلك؟ وإذا كان أفضل، فبأى معنى يكون وضوح فكره مصادفة لا علاقة لها بالموضوع؟ ليست مزية دانتى الشخصية هى ما يعنينا هنا، وإنما نوعية شعره. ومهما يكن من أمر فإن الجملة الأخيرة توكيدية، ومن المؤكد أنها معادية للذهن وجبرية فى آن واحد: «ليس يعنينا بعد ذلك القيمة النسبية لتيار الفكر فى عصرهما ولا المادة التى فُرضت على كليهما فرضًا كى يجعل منها أداة لنقل مشاعره». ولنا أن نلاحظ من هذا أن نوعية فكر الكاتب هى فى آن واحد مفروضة عليه ولا صلة لها بنوعية عمله.

ويعبر إليوت بعد ذلك بقليل عن نفس الرأى على نحو أوفى[١٥] (١٥ – نفسه، ص ١١٧):

«إن منطلق كل شاعر هو انفعالاته الخاصة . . والشاعر العظيم حين يكتب عن نفسه ، فإنما يكتب عن عصره. وهكذا غدا دانتى، دون علم منه، صوت القرن الثالث عشر، وغدا شكسبير، دون علم منه، ممثلاً لنهاية القرن السادس عشر، أو لنقطة تحول فى التاريخ. ولكنك لا تستطيع أن تقول إن دانتى كان يؤمن أو لا يؤمن بالفلسفة التوماوية. ولا تستطيع أن تقول إن شكسبير كان يؤمن أو لا يؤمن بشكية عصر النهضة المختلطة المشوشة. ولو كان شكسبير قد كتب على أساس من فلسفة أفضل، فلربما جاء شعره أردأ. لقد كان عمله هو أن يعبر عن أعمق حدة وجدانية لعصره على أساس من أى شىء تصادف لعصره أن يعتنقه. إن الشعر ليس بديلاً عن الفلسفة أو اللاهوت أو الدين، كما يلوح أحيانًا أن مستر لويس ومستر مرى يعتقدان، وإنما هو ذو وظيفة خاصة به. ولما كانت هذه الوظيفة ليست عقلية وإنما هى وجدانية ، فإنه لا يمكن تعريفها تعريفًا كافيًا بمصطلحات عقلية. ونستطيع أن نقول إن الشعر يمدنا بـ «عزاء»: عزاء غريب يقدمه لنا بدرجة مساوية كتاب مختلفون اختلاف دانتى عن شكسبير.

وأنا أشك فيما إذا كان الاعتقاد بمعناه الأمثل يدخل فى نشاط الشاعر العظيم من حيث هو شاعر. ومعنى هذا أن دانتى من حيث هو شاعر لم يكن يؤمن ولا يجحد علم الكون التوماوى أو نظرية النفس: وإنما هو لم يكن يعدو أن يكون مستخدما لها أو أن يكون اندماج قد حدث بين دوافعه الانفعالية الأولية وبين نظرية، بغرض صنع الشعر. إن الشاعر يصنع شعرا، والميتافيزيقى يصنع ميتافيزيقا، والنحلة تصنع عسلا، والعنكبوت يفرز خيوطا. وليس من اليسير أن تقول إن أياً من هذه العوامل الفاعلة يؤمن: فإنما هو لا يعدو أن يفعل».

هذه القطعة أيضاً غريبة من نواح كثيرة. ففى المحل الأول لا نجد سندا لعدة شكسبير الذهنية سوى انطباع إليوت غير المدعم، وانطباع إليوت حتى عن موضوع ضخم كهذا – كما ستواتينا مناسبة لكى نرى فى النهاية – ليس مبرراً من الانعكاس المفاجئ غير المتدبر مسبقا، لكن فلنفترض أن شكسبير هو ما يقوله إليوت عنه هنا. إن إليوت يكشف عن معرفة بالمعتقدات والدوافع الشخصية لشاعرين من عصور بعيدة لا يباريها فى الاستبصار – فيما أتخيل – سوى مدركات بعض شخصيات هنرى جيمز، وهو يرهف من هذا الاستبصار فى حالة دانتى بالتفرقة بين دانتى من حيث هو دانتى، ودانتى من حيث هو شاعر. إن أى امرئ يستطيع أن يحمل هذا النوع من الأمور على محمل الجد، له أن يفعل ذلك بكل ترحاب.

ومهما يكن من أمر فإن هذه النقاط هينة الشأن كلها إذا قورنت بنقطة أخرى هى على وجه التحديد نوع من الجبرية الصوفية قلما قُرر بمثل هذا التوكيد الساذج إلا على يدى إمرسن ذاته. يكتب إليوت: «هكذا غدا دانتى، دون علم منه، صوت القرن الثالث عشر . . « وها هوذا إمرسن: «إن عظماء الرجال قد عهدوا بأنفسهم دائما كالأطفال إلى عبقرية عصرهم . .» ومرة أخرى يقول:

«إن اليد التى دوّرت قبة كنيسة القديس بطرس

وبنت مماشى روما المسيحية

كانت تعمل بإخلاص حزين

لكنه لم يتمكن من تحرير ذاته من الله».

وهى قطعة تنظر إلى الله والكون والعصر على أنها جميعًا أمر واحد. ويجمل بنا

أن نلاحظ، على نحو عابر، أن اعتقاد إليوت بأن المادة الذهنية هي وحدها التي يمكن أن يعالجها الذهن يدخل تعقيداً جديداً، له إشعاعات غير عادية حقًا، على ممارسة الفلسفة والنقد.

ومهما يكن من أمر ، فإن إليوت لا يخلو من تردد. فهو حين يكتب في موضع آخر عن دانتي[١٦] (١٦ – نفسه، ص ٢٠٤) يقول:

«والصور البصرية الواضحة تزداد حدة حين يكون لها معنى – لا حاجة بنا إلى أن نعرف ذلك المعنى، ولكننا في وعينا بالصورة ينبغي أن نكون على وعي بأن المعنى موجود هناك أيضاً. إن الألجورية ليست غير منهج شعري واحد ولكنها منهج ذو مزايا كبيرة جدا.

إن خيال دانتي خيال بصري ولكنه خيال بصري بمعنى مختلف عن ذلك الذي نصف به الرسام الحديث للطبيعة الصامتة: فهو بصري بمعنى انه عاش في عصر كان أهله مازالوا يرون رؤى. لقد كانت عادة سيكولوجية أنسينا لعبتها، ولكنها لا تقل عن أي من عاداتنا. فنحن لا نملك سوى الأحلام، وقد نسينا أن مشاهدة الرؤى – وهي عادة تنسب الآن إلى المنحرفين وغير المتعلمين – كانت في يوم من الأيام نوعًا من الأحلام أشد دلالة وتشويقا ونظامًا. ونحن نعتبر من المسلم به ان أحلامنا تنبع من أسفل. وربما كانت نوعية أحلامنا تتأثر من جراء هذا الاعتقاد.»

بديهي أن من الممكن، كما يلاحظ إليوت في موضع آخر، أن يعجب المرء بقصيدة إعجابا عميقا دون أن يفهمها كليةً. ولكن هذا الاعجاب يجب أن يقوم على فهم ناقص على الأقل، والفكرة القائلة بأن هذا الإعجاب كاف إذا قورن بالإعجاب الذي يتأتى مع الفهم الكامل لا تعدو أن تكون هراء خالصاً. إن رؤى دانتي، وقد أُغمض معناها، أحلام كما يوضح براتس، رغم أنها في حالة دانتي على الأقل – وجزئيًا بفضل المعنى الذي أعان دانتي على أن يراها – قد تكون أحلامًا على درجة غير عادية من الوضوح. لئن كان المعنى مهمًا في خلق القصيدة، على أية حال، فمن الحماقة أن نفترض أن بوسع المرء الاستغناء عنه عند قراءة القصيدة أو أن الشاعر لم يكن يحمل معناه على محمل الجد. لا شيء سوى أشد الحواجز وهنا يقوم بين فكرة هذه القطعة ونظرية بو القائلة : إن للشاعر أن يدعى معنىً حين لا يكون على ذكر من أي معنى.

وفى مقالته عن مارفل يمضى إليوت شوطًا أبعد في اتجاه الإقرار بأهمية الفكر فى القصيدة، ولكن القطعة لا تعدو أن تكون إشارة لم تُتمّ، ولا يدرى المرء حقيقةً ماذا كان يعنى بها[17] (١٧ – نفسه، ص ٢٥٩):

«إن لهذه الأشعار إيحائية الشعر الحق، أما أشعار موريس التى ليست بشىء إلا أن تكون محاولة للإيحاء فلا توحى بشىء فى الحقيقة. ونحن نميل إلى أن نستنتج أن الإيحاء بمثابة العبير المحيط بمركز لامع واضح وأنك لا تستطيع أن تحصل على العبير وحده.».

وحين يكتب عن دريدن يقول بالمثل[18] (١٨ – نفسه، ص ٢٧٣):

«كان سونبرن أيضًا أستاذًا فى الكلمات ولكن كلمات سونبرن إيحاءات كلها لا تشير إلى شىء. وإذا كانت لا توحى بشىء فذلك لأنها توحى بأكثر مما ينبغى».

هذا تقرير جيد. ولكن ليس هناك من الأسباب الكثير الذى يدعو إلى الاعتقاد بأن إليوت يعرف ما يعنيه. إنه يختم مقالته عن الشعراء الميتافيزيقيين مثلاً – وهى مقالة ألاحظ عرضًا أنها تعلق بنفاذ بصيرة معين على بعض خصائص الشعر الميتافيزيقى – بهذا الحكم المرموق[19] (١٩ – نفسه، ٢٤٨):

«ليس من الضرورى دائمًا أن يكون الشعراء مهتمين بالفلسفة أو بأى موضوع آخر. وكل ما نستطيع أن نقوله هو أنه يبدو من المحتمل أن الشعراء فى حضارتنا بأوضاعها الراهنة لا بد أن يكونوا عسيرين . . ينبغى أن يغدو الشاعر أشد شمولاً وأميل إلى التلميح وأبعد عن المباشرة حتى يرغم اللغة على أداء معناه بل أن يخلع مفاصلها إذا لزم الأمر . . وهكذا نحصل على شىء يشبه الإغراب فى التعبير. إننا نحصل فى الحقيقة على منهج شديد القرب إلى حد يدعو للدهشة من منهج الشعراء الميتافيزيقيين».

ويمثل لهذه الفكرة بقطعة من الرمزية الفرنسية شذرية وإلماعية على نحو واهن. كثيراً ما سيق هذا التقرير لإليوت، ومن المحتمل أن يكون أحد الأسباب الرئيسية فى أن كثيرا من رومنتيكيى عصرنا الشباب المنحطّين على اقتناع بأنهم جزء من موروث دن. لئن لم يستطع المرء أن يكون عميقًا، فمن السهل دائمًا، بدرجة لا بأس بها، أن يكون صعباً.

ولا يوجد سوى استنتاج واحد يمكن الخروج به من تعليقات إليوت الكثيرة على هذا الموضوع: أنه يعتقد أن الشاعر الذى لا يعدو أن يدعى أنه لا يقول شيئًا ، قد يكون فى مثل نجاح ذلك الذى ينجح فى أن يقول شيئًا وأن المحتوى الذهنى للقصيدة - كما قال بوضوح فى القطعة التى سبق إيرادها فى هذا القسم - لا صلة له بقيمتها. لكن لا يبدو أنه يتدبر أن المحتوى الذهنى للقصيدة - سواء كان جيدًا أو رديئًا أو مدلسًا - جزء من القصيدة لا ينفصل، وأنه داخل، على نحو لا يعرف الانفصام، فى الوجدان وذلك، ببساطة، للحقيقة الماثلة فى أن القصيدة مؤلفة من كلمات.

٤ - الشعر والاعتقاد

إن موضوع الشعر والاعتقاد لا يزيد كثيرًا عن أن يكون موضوعًا ثانويًا يندرج تحت عنوان القسم السابق، ولهذا السبب سأنظر فقط فى قطعة واحدة من إليوت، قطعة مميزة، وسأحاول القيام ببضع تفرقات أولية خاصة بى. قد يلوح هذا من قبيل الادعاء الصلف، ولكن مشكلة الشعر والاعتقاد لا تبدو لى بالصعوبة التى يبدو أن ثقات أكثر علمًا منى يرونها عليه. فى كتابته عن دانتى، يعلق إليوت ، كما يلى على أفكار معينة («أ.أ. رتشادز) [٢٠] (٢٠ - نفسه، ص ٢٢٩):

«قد يجوز لنا أن نتساءل عما إذا كان هناك شيء اسمه "الأدب". غير أنه لبعض الأغراض المعينة، كغرضى فى هذه المقالة عن دانتى، ينبغى علينا أن نفترض أن هناك شيئًا اسمه الأدب والتذوق الأدبى. علينا أن نفترض أن القارئ يستطيع الحصول على المتعة "الأدبية" أو "الجمالية" (إن شئت) كاملة دون أن يشارك الكاتب معتقداته . . موجز القول إنى أنكر ضرورة أن يشارك القارئ الشاعر معتقداته لكى يستمتع بشعره استمتاعًا كاملاً. وقد ادعيت أيضًا أننا نستطيع أن نفرق بين معتقدات دانتى كإنسان ومعتقداته كشاعر. غير أننا مضطرون إلى الاعتقاد بوجود علاقة خاصة بين هذين الأمرين، وإلى الاعتقاد بأن الشاعر "يعنى ما يقول". فإذا عرفنا مثلاً أن قصيدة "فى طبيعة الأشياء" كانت تمرينا لاتينيًا وضعه دانتى على سبيل الترويح بعد انتهائه من "الكوميديا الإلهية" وأنه نشرها تحت اسم لوكريتيوس لكنت على يقين من أن مقدرتنا على الاستمتاع بأىٍ من هاتين القصيدتين سوف يدركها التشويه . . .

وإنى لأعترف بأنى أجد صعوبة كبيرة فى تحليل مشاعرى الخاصة، صعوبة تجعلنى أتردد فى قبول نظرية المستر رتشاردز عن "التقريرات الكاذبة". فأنا عندما أقرأ البيت الذى يسوقه: "الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هى الجمال" أجدنى أجنح فى بادئ الأمر إلى أن أتفق معه ؛ لأن هذا التقرير للتعادل غير ذى معنى فى نظرى . . . بيد أننى عندما أعيد قراءة الأنشودة كاملة أجد أن هذا البيت يصدمنى باعتباره عيبًا جديًا فى قصيدة جميلة. ولا بد أن يكون السبب فى ذلك إما أننى أخفقت فى فهمه أو أنه تقرير غير صادق».

إنى، مثل إليوت، أجد تقرير كيتس عيبًا، ولنفس السبب. ولكن مهما يكن من أمر فهو سبب ليس من حق إليوت أن يذكره، لأن نظرياته العامة التى كنا نفحصها لا تؤيده. أى «علاقة خاصة» يمكن أن تقوم بين معتقدات الاثنين المدعوين دانتى، أو كيف يمكن للشاعر أن «يعنى ما يقول» إن «لم يكن بالضرورة مهتمًا بالأفكار ذاتها»؟ إن إليوت لا يقوم بتفرقات رهيفة عندما يكتب على هذا النحو، وإنما ينغمس فى خلط لا يُغتفر.

ومهما يكن من أمر ، فإن الصعوبة التى نجدها إزاء تقرير كيتس ليست نفس الصعوبة التى قد يُظن بدانتى أن يواجهها عند لوكريتيوس أو لوكريتيوس عند دانتى. إنها صعوبة راجعة ببساطة إلى عدم قابلية التقرير للفهم. إن الجمال والحق مصطلحات مجردة ذات معان مميزة. والقول بأنها يمكن أن تتبادل المواقع دون أن تشرح المقصود بذلك يؤدى إلى الخلط. ومهما يكن من أمر ، فإن غير المسيحى قد يشارك دانتى، بسهولة، رقعة واسعة من المعتقدات. إن لوحاته للملعونين إنما هى لوحات لكائنات بشرية، صورها فى الجحيم كما يمكن أن تُرى فى الحياة، تعانى خطايا يشهد الأذكياء من البشر بأن أغلبها خطايا، سواء كانوا مسيحيين أو لم يكونوا. ومهما يكن من أمر فإننا إذ نتقدم نحو الرؤية النهائية للغبطة نجد أنفسنا نعالج تصورات مسيحية خالصة على نحو متزايد، والأقرب إلى الاحتمال أن المسيحى المؤمن هو وحده الذى يستطيع أن يستشعر الشعر بقيمته الكاملة، أما بالنسبة لباقينا ، فإن الشعر يقدم إسقاطًا نظريًا للخيال، تمثيلاً دراميًا إن كثيرًا أو قليلاً. ومهما يكن من أمر فلن يكون ذلك بصورة خالصة: لأن مثل هذا الشعر سيتلوّن بالضرورة بمشاعر ورغبات وأفكار شائعة بين كل البشر، وهذا السبيكة تجعل ولوجنا حالة شعورية مسيحية أمرًا أيسر.

ولننظر فى حالة أخرى. فى تصورى أن من القصائد العظيمة القليلة فى القرن العشرين فى أمريكا قصيدة «صباح الأحد» لولاس ستفنز. إن القصيدة إنشاء تأملى، تعليمى على نحو حصيف من حيث الشكل، وعقيدتها لذّية باترية إن كثيرا أو قليلا. والآن فإنى لست شخصيا لذّيا من أى نوع، ونفورى من هذا الفلسفة عميق. وأنا أعتقد أنها، على المدى الطويل، قد أحدثت ضررا جديا بأسلوب والاس ستفنز. لكنى أعلم أن اللذيّين يوجدون، وأن الحالة الذهنية التى تصورها القصيدة تلوح لهم هى الحالة المثلى، والأكثر من ذلك أنها تلوح وقد صُورت على نحو جميل. ليس يلزم أن يكون المرء لذّيا لكى يستمتع بهذه القصيدة المعينة بأكثر مما يلزم أن يكون قاتلاً لكى يستمتع بمسرحية مكبث. أضف إلى ذلك، فى حالتى، أن خيوطا ثانوية متنوعة تسهل ولوجى الخيط الغلاّب: خط شكية القرن العشرين، الشك فى الخلود، رؤية العالم على أنه جزيرة بالغة الضآلة تسبح فى فضاء لا متناه. ومهما يكن من أمر فإن هذه الخيوط قد لا تعدو أن تزيد من صعوبة فهم دانتى للقصيدة. لكننا إذا سمحنا لدانتى بنفس فرصة الدرس التاريخى لعصرنا كما نتمتع بفرصة دراسة عصره، فقد يكون من المعقول أن نخمن انه سيفهم القصيدة على نحو لا بأس به.

ليس اعتراضى الأساس على الفلسفة اللذّية هو أنها تناقض نظرتى الخاصة إلى الخبرة البشرية، وإنما كونها تقدم جزءًا ضئيلاً جداً منها فى مكان الكل، وأن غلط حسبان هذا الجزء هو الكل قد تكون له نتائج بالغة الجدية. ومهما يكن من أمر فإن ذلك الجزء يمكن أن يوُصف وصفا صادقا. وعلى الوجه المقابل فإن إمرسن، فيما أعتقد، يناقض أكثر وقائع الخبرة أولية ووضوحاً، وقصائده يمكن أن تمثل مشكلة على قدر ملحوظ من الصعوبة. يعتقد إمرسن أن كل خير ينبع من الاستسلام للغريزة والوجدان، وأن كل شر ينبع من عمل الملكة العقلانية. ويلوح لى من المؤكد أن إنسان إمرسن المثالى خليق أن يكون كائنًا آليًا، أو مجنونًا. فمن المستحيل ببساطة أن نتصور الخبرة البشرية بهذه المصطلحات، لأن هذه المصطلحات نفىٌ لكل ما نعرفه. وعلى ذلك فإنه عندما يعظ إمرسن عن عقيدته مباشرةً، بمصطلحات تعليمية صرف، ونوايا ترمى إلى الشرح والإقناع بصورة صرف، كما فى قصيدة «المشكلة»، فإنه يبلغ نوعًا من عدم القابلية للفهم يمكن مقارنته بذلك الذى نجده فى القطعة المستخرجة من كيتس. إن لغته بالغة العمومية، والنتيجة هى ان قطعا معينة منها، إذا عثرنا عليها معزولة عن السياق،

يمكن أن تُسبغ عليها دلالة هى أى شىء إلا ان تكون إمرسونية، كما هو الشأن مثلا فى هذه القطعة حيث يتحدث عن ميخائيل أنجلو:

إن اليد التى دوّرت قبة كنيسة القديس بطرس

وبنت مماشى روما المسيحية

كانت تعمل بإخلاص حزين

لكنه لم يتمكن من تحرير ذاته من الله.

إن هذه الأبيات، إذ تقف بمفردها، تقدم لوحة مؤثرة لفنان مسيحى تقى. لكننا إذا نظرنا إليها فى سياق القصيدة بأكملها فسنجدها تعنى شيئا عكس المعنى المسيحى: سنجد أن الله موضوع الحديث هو إله المؤمنين بوحدة الوجود، وأن الفنان لم يتمكن من تحرير ذاته منه، وذلك ببساطة لأنه كان يصنع بطريقة آلية كجزء مقرر لا ينفصل عن الكل. ولو وسعنا أن نرغم أنفسنا على رؤية ما كان إمرسن يعنيه، ورفضنا أن تضللنا الارتباطات التقليدية للغة عندما يُنظر إليها بطريقة شذرية فسيدمر ذلك القصيدة، على ما يبدو لى، بما يجاوز كل علاج. بديهى أننا لا نستطيع أن نفعل هذا تمامه، فالارتباطات التقليدية موجودة هناك، تبقى القصيدة حية على نحو هامشى غير مرض، ولكنه حى رغم ذلك. ونفس الشىء يصدق على كثير من الشعر المشابه. ويمكن أن يجد المرء قصيدة تقدم طوال الوقت بمصطلحات هى من العمومية بحيث قد تكون تفسيرات بديلة أمرًا ممكنًا. انظر مثلاً «مقدمة» بليك لـ «قصائد الخبرة». إن فلسفة بليك تشبه فلسفة إمرسن عدا انها ليست مؤمنة بوحدة الوجود، وهى تناقض الملاحظة العامة للطبيعة البشرية بنفس الطريقة إلى حد كبير. والحق ان «المقدمة» دعوة للبشرية كى تطرح عنها أغلال الذهن والقانون، ومن ثم تحرر الرب الحق الذى أطاح به لوسيفار وغلّه فى الجحيم: إنها تقوم على عكسٍ دقيق لا للأساطير المسيحية فحسب، وهو ما قد لا يهم، وإنما أيضاً للأخلاقيات المسيحية. ومع ذلك فنحن لا نعرف هذا إلا بفحص بليك ككل، فالقصيدة كإهابة معزولة قد تكون مسيحية. ما عسانا إذن صانعين بقصيدة كهذه؟ هل نقرؤها محاولين أن نتقبل مؤقتا معنى بليك بأكمله حتى لو لاح ذلك المعنى هراءً؟ لو فعلنا ذلك فستواجهنا نفس الصعوبة التى التقينا بها فى قصيدة إمرسن. هل نقرؤها بتصميم راسخ على أن نضفى عليها من معنانا الخاص ما تسمح به

طبيعة التقرير، حتى ونحن ندرك أن معنى بليك كانْ عكس هذا؟ إن مثل هذا الإجراء خليق بأن يكون مبَرراً، بقدر الإمكان فيما أعتقد، إذا كان ضرورياً. ومهما يكن من أمر فإن التقرير المجرد في هذه القصيدة بالغ العمومية: فالقصيدة إهابة بالإنسانية كي تحرر ذاتها من الشر وتدخل الحياة الصالحة. وشعور القصيدة شعور ملائم لذلك التقرير البالغ العمومية، وقد يكون من المعقول أن نتقبل القصيدة على وضعها ذاك من العمومية وألا نزعج أنفسنا بصعوبات فلسفة بليك إلى أن نتعثّر بها فعلاً.

ومهما يكن من أمر فإن هذه التخمينات نابعة كلها من اعتقاد بأن فكر القصيدة يجب أن يكون بمعنى من المعاني مقبولاً، وأن الفكر على أعظم قدر من الأهمية كجزء من القصيدة ذاتها. ويلوح ان إليوت في آخر قطعة أوردتها منه يود أن يقدم إقراراً كهذا، ولكن يعوقه الاتجاه المضاد في نظريته العامة. ومرة أخرى يلوذ بالألغاز. ولكن المؤمن بالشعر الخالص من المحتمل أن يتطلب أن يعرف ماذا يوجد في الشعر قبل-الرومانتيكي للقارئ الذى يؤمن مع إمرسن. إن هذا السؤال بصيغة أو أخرى يُثار باستمرار، وهو شائق بدرجة معتدلة. قد يجيب المرء في البداية بأن المنظر الرومانتيكي بحكم طبيعته مُنظّر إما مفتقر إلى الموهبة أو مفتقر إلى التدريب، ومن ثم فمن المؤكد انه سيكون، مثل إمرسن، مفتقراً إلى الاتساق. ومن المحتمل أن ينقذ عدم اتساقه قدراً كبيراً من الشعر قيد البحث من أجله. ومهما يكن من أمر فإن فهمه لمثل هذا الشعر، مثل إمرسن، يحتمل أن يكون ناقصاً جداً. ولو أردنا أن نجد إمرسونياً متسقا حقًا، فمن المحقق أنه لن يفهم شيئا من الشعر قبل-الرومانتيكي أو أى شيء آخر. أضف إلى ذلك انه لن تكون له أى حقوق خاصة في هذه المسألة. للمرء، بهذا المقياس، أن يتطلب حقوقًا شعرية لمن لا يستطيعون أن يقرءوا أو يتكلموا، أو حقوقًا شعرية للحمقى. إنما الشعر للأذكياء.

٥ - الموروث

إن قسمًا كبيراً مما ناقشته حتى الآن يشفى على مسألة الموروث، وهى مسألة فتنت إليوت من البداية، وأدلى في صددها ببعض من أكثر تعليقاته تشويقًا. ففي مقالته الباكرة «الموروث والموهبة الفردية» كتب [٢١] (٢١ - نفسه، ص ٤):

«إننا نتوقف راضين عند اختلاف الشاعر عن أسلافه، خاصة أسلافه الأقربين، ونحاول أن نجد شيئا يمكن عزله لكى نستمتع به. على حين أننا لو اقتربنا من الشاعر بدون هذا التحيز فسنجد فى أكثر الأحيان انه ليس خير أجزاء عمله فحسب وإنما أكثرها فردية أيضا قد تكون هى تلك التى يؤكد فيها الشعراء الموتى، أسلافه، خلودهم على أكثر الأنحاء حيوية. ولا أعنى هنا فترة المراهقة السريعة التأثر، وإنما فترة النضج التام».

إن هذا يلوح لى جديرًا بالإعجاب بقدر ما يمضى، ولكنه لا يوضح كثيرًا علاقة المساهمة الفردية بالاجراء التقليدى. يمكن للمرء أن يبتعد عنه فى أى اتجاه تقريبًا، ويلوح أن إليوت إذ ينظر إلى باوند على انه أعظم شاعر حديث فى اللغة الانجليزية يبتعد على نحو غريب بعض الشىء. فما هى، على وجه الدقة، علاقة باوند بالموروث، ولم كانت متفوقة على علاقة بردجز أو هاردى أو روبنسن به؟ ومن أى النواحى تشبه علاقة فالرى الذى يظهر أن إليوت يحكم عليه، مثلى، بأنه أعظم المحدثين فى اللغة الفرنسية؟ على السطح يبدو أن باوند وفالرى لا يشتركان فى شىء تقريبًا عدا الموهبة الفطرية. إن علاقة باوند بالموروث إنما هى علاقة شعر هجر منهجه ونهب تفاصيله - إنه لا يعدو أن يكون همجيًا حل عقاله فى متحف. أما علاقة فالرى بالموروث فهى علاقة شاعر تمكن من واستخدم خير ما فى المنهج التقليدى، واستخدم ذلك المنهج فى معالجة مادة أصيلة ذكية. إن فالرى عقل حى يؤدى وظيفته بطريقة جميلة، أما باوند فذاكرة غنية ولكنها تفتقر إلى الترتيب.

ويستمر إليوت ، قائلا فى نفس المقالة:

«بيد أنه إذ كان الشكل الوحيد من الموروث وإسلامه إلى الخلف يتمثل فى اتباع طرق الجيل السابق لنا مباشرة والتشبث بدرجة نجاحه على نحو أعمى عيَّاب، فإن «الموروث» يقينًا لا يجب تشجيعه. لقد رأينا كثيرًا من التيارات البسيطة تضيع سريعًا فى الرمال على هذا النحو، والجدة خير من التكرار. إن الموروث مسألة أوسع من ذلك نطاقًا بكثير. فهو لا يورث، وإذا أردته فعليك أن تحصل عليه بمجهود عظيم. إنه يتضمن، فى المحل الأول، الحاسة التاريخية التى يمكن أن ندعوها أمرًا لا غنى عنه تقريبًا لأى امرئ يود أن يظل شاعرًا بعد بلوغه الخامسة والعشرين. والحاسة التاريخية تتضمن إدراكًا لا لماضية الماضى فحسب، وإنما لحضوره أيضًا. إن الحاسة التاريخية

«رغم المرء على أن يكتب لا وجيله ماثل فى صميمه فحسب ، وإنما أيضًا وهو يشعر بأن كل الأدب الأوربى منذ هوميروس، بما فى ذلك كل أدب بلده، له وجود آنى ويؤلف نمطًا آنيًا . إن هذه الحاسة التاريخية، التى هى إحساس باللازمنى فضلاً عن الزمنى، وباللازمنى والزمنى معًا، هى ما يجعل من الكاتب تقليديًا».

إن هذه القطعة تثير نفس المسائل التى أثارتها القطعة الأخيرة، بل وعلى نحو أكثر توكيداً . وتغدو هذه المسائل فى الصميم من مسألة **تأثير** إليوت بأكملها عندما نصل – كما سنصل فيما بعد – إلى مسألة ما لعصر الكاتب من تأثير محدد فيه. فهل باوند، مثلاً، رجل يمتلك هذه الحاسة التاريخية حينما يكتب تهويما عديم الشكل محملاً بمقتطفات وذكريات أدبية، ولكن لا صلة أخرى يمكن تبينها تربطه بأدب الماضى؟ وهل إليوت رجل آخر يملك نفس الحس، حين يفعل نفس الشىء تقريبًا ببراعة أقل؟ أو هل يملكه فالرى عندما يجلب إلى مشكلات العقل الحديث والحساسية الحديثة نمطًا من التفكير والكتابة، جهازًا معنويًا وأدبيًا وفلسفيًا كاملاً منحدراً من قدماء الاغريق، ولكنه متأثر بموروث بلده من زمن أعظم فتراته الأدبية، زمن راسين، إلى الوقت الحاضر؟ لقد أثنى إليوت على كلا الرجلين بمصطلحات عالية متساوية، ولكن على الرغم من أنه نهب بضعة أبيات من فالرى، فقد اتبع منهج باوند. لئن كانت النظرة إلى الموروث كما هى مقدّمة هنا لا تقدم سببًا للاختيار بين رجلين متباينين على هذا النحو فإنها لا تكون ذات قيمة. وإذا أدت بنا إلى اختيار باوند فإنها تكون شريرة.

وأخيراً فمن الشائق أن نلاحظ أن إليوت يخبرنا فى هذه المقالة بأن الموروث لا يمكن اكتسابه إلا من طريق العمل الشاق، على حين أنه فى فترته اللاحقة والمسيحية يقدم نظرة أقل مسيحية [٢٢] (٢٢ – **وراء آلهة غريبة**. الناشر: هاركورت بريس آند كمبانى ١٩٣٣، ص ٣١ – ٣٢):

«أعتقد . . أن الموروث هو بالأحرى طريقة فى الشعور والعمل تميز مجموعة من الناس طوال أجيال، وأنها لا بد أن تكون إلى حد كبير، أو أن كثيراً من العناصر الداخلة فيها لا بد أن تكون، لا شعورية على حين أن الحفاظ على السنة مسألة تتطلب ممارسة كل ذكائنا الواعى . . يمكن أن نتصور الموروث على أنه نتاج ثانوى للعيش السليم، فهو ليس بالشىء الذى يُرمى إليه مباشرة. إنه ينتمى إلى الدم، إذا جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير، أكثر مما ينتمى إلى المخ».

وهو ما نستطيع أن نستخلص منه أن الموروث طريقة للشعور، والسنة هى مجموع الأفكار الذى ننقده به. بيد أنه فى الفقرة السابقة لذلك، الفقرة التى يُبرر فيها إليوت شعره الخاص ضد نقد بول إلمر مور، وفقرة سوف أوردها فيما بعد، يخبرنا إليوت أن الموروث، حين يُتصور على هذا النحو، لا يمكن أن تعدّله السنة، وأن محاولة تعديل شعور المرء نتيجة للنقد الذاتى لا يمكن أن تؤدى إلى شىء خلا عدم إخلاص ورع. وهكذا تغدو السنة مجرد تلهية ذهنية، كالشطرنج، ليس لها قيمة روحية، وتغدو مشاعر المرء – التى يلوح أن شعر المرء وخلقه على السواء مشتقتان منها – مقررة ومجاوزة لسلطان تعديل الذات.

ويمكن أن نمثّل لتصور إليوت العلاقة بين الفنان والموروث بقطعة أخرى مميزة له[٢٣] (٢٣ – «**وظيفة النقد**»، مقالات مختارة، هاركورت بريس ص ١٢):

«كنت أعالج حينذاك الفنان وحس الموروث الذى لاح لى أنه ينبغى على الفنان أن يملكه. غير أن المشكلة كانت عموما مشكلة نظام. ويلوح لى أن مشكلة النقد هى أساساً مشكلة نظام أيضًا. وقد كنت أفكر فى الأدب حينذاك مثلما أفكر فيه الآن، فى أدب العالم وأدب أوربا وأدب كل بلد، لا باعتباره مجموعة من كتابات أفراد وإنما باعتباره «كلا عضويا» وأنساقا لا تكتسب أعمال الفن الأدبى مفردة دلالتها إلا من حيث علاقتها بها وعلاقتها بها فحسب. وعلى ذلك فإن خارج الفنان شيئًا يدين له بالولاء، ولا بد من أن يكرس له استسلامه ويضحى بنفسه لكى يكسب وضعه الفريد ويحصل عليه. إن ميراثًا مشتركًا وقضية مشتركة يوحدان بين الفنانين شعوريًا أو لا شعوريًا: وينبغى أن نسلم بأن هذه الوحدة شعورية فى أغلب الأحيان. وأعتقد أن ثمة رابطة لا شعورية بين الفنانين الصادقين من أى عصر. ولما كانت غرائز الترتيب تلزمنا بألا نترك لمصادفات اللاشعور ما نستطيع أن نحاول القيام به شعوريًا فإننا مضطرون إلى أن ننتهى إلى أن بوسعنا أن نحدث ما يقع لا شعوريا وأن نُشكّله على شكل هدف إذا قمنا بمحاولة واعية لذلك».

إن عبارة «كل عضوى» فى هذا الصدد ذات نكهة جبرية تكاد تماثل فى تطرفها أى شىء نجده عند تين. أضف إلى ذلك أننا إذا انغمسنا فى امتياز التحديد الخاص، فما طبيعة الكل العضوى الذى يشمل ويقرر باوند وفالرى، وإليوت وروبنسن؟ وهل وظيفة الذكاء الواعى هى فقط أن يُعجّل ويضفى الفاعلية على ما هو خليق، فى غير هذه

الحالة، أن يحدث لا شعوريًا؟ لئن كان الأمر كذلك، لقد كنا بإزاء جبرية إلا تكون محضا بصورة كاملة، فإنها كذلك بدرجة كافية يقينا.

وخير تعليق ممكن على هذا النوع من التنظير قد أدلى به إليوت ذاته. ففى مقدمة كتابه «جدوى الشعر وجدوى النقد» [٢٤] (٢٤ – **جدوى الشعر وجدوى النقد**، تأليف ت.س. إليوت، الناشر: فيبر وفيبر، لندن، ص ٢٥) كتب:

«أعتقد يقينا أنه فى العصور التى يكون فيها جدوى الشعر أمرا متفقا عليه فإنه لمن الأقرب إلى الاحتمال أن تجد ذلك الفحص الدقيق والحريص للتوفيق والعيب فى كل بيت وهو ما يفتقر إليه، على نحو واضح، نقد عصرنا، ذلك النقد الذى لا يلوح انه يتطلب من الشعر أن تُحسن كتابته، وإنما أن يكون «ممثلا لعصره»».

بيد أن إليوت وحفنة صغيرة من حواريين أقوياء التأثير، وليس بقيتنا، هم وحدهم الذين يتطلبون أن يكون شعرنا ممثلا لعصره، ويلوح أنهم قد قرروا عن وعى أن الاتجاه اللاواعى للعصر هو إنتاج شعر على نسق باوند وإليوت إلا عندما يحدث أحيانا لأحدهم بنوع من التأسل (العودة إلى صفات الأسلاف) لا تفسير له أن يميل إلى شاعر من نوع آخر.

٦ – الجبرية

رأينا أن اتجاه فكر إليوت بأكمله إنما ينزع نحو نظرة جبرية إلى الأدب. ومع ذلك فإن إليوت شديد القسوة فى تعليقاته على الآراء الجبرية حين يتسنى له تبينها. ففى مقالته عن جون برامهول يكتب على النحو التالى[٢٥] (٢٥ – مقالات مختارة، ص ٣٠٢):

«إن فلسفة هوبز ليست فلسفة قدر ما هى تخطيط أولى لكون الذرات المادية الذى تنظمه قوانين الحركة والذى ظل يُشكّل النظرة العلمية إلى العالم من نيوتن إلى آينشتاين. وعلى ذلك فإن من الطبيعى تماما ألا يكون هناك فى كون هوبز مكان للإرادة الإنسانية. والذى أخفق فى أن يتبينه هو أنه لا مكان فيه للوعى أيضا أو للكائنات الإنسانية. وعلى هذا فإن نظريته الفلسفية الوحيدة إنما هى نظرية فى الإدراك الحسى، ومذهبه السيكولوجى لا يترك مكانا فى العالم لنظريته فى الحكومة. إن نظريته فى

الحكومة ليس لها أساس فلسفي وهى لا تعدو أن تكون مجموعة من الآراء الحصيفة والتميزات والتأملات الصادقة فى الخبرة تضفى عليها ميتافيزيقيا مبهمة وحدة زائفة. إن اتجاه هوبز من الفلسفة الخلقية لم يختف بحال من الأحوال من الفكر الإنساني ولا اختفى الخلط بين الفلسفة الخلقية وضرب من علم النفس الآلى.»

وفى مقالته «الكاثوليكية والنظام الدولى» (٢٦) (٢٦ – الكاثوليكية والنظام الدولى، فى كتاب **«مقالات قديمة وحديثة»**، الناشر: هاركورت بريس آند كمباني، ن.ى.ص ١١٨) يكتب:

«إن غير الكاثوليكي، ومن المحقق أن الفيلسوف غير المسيحى إذ لا يشعر بما يلزمه أن يغير ذاته ولا يستشعر بالتالى حاجة مقنعة إلى فهم ذاته، معرض لأن يقع تحت سيطرة تحيزاته وخلفيته الاجتماعية وأذواقه الفردية. وأجرؤ على القول إن هذا هو الشأن معنا نحن أيضا، ولكننا على الأقل فيما آمل نعترف بواجبنا أن نحاول إخضاعها».

وعلى الصفحة التالية من المقالة ذاتها:

«إن أناسا بالغى القلة بالتأكيد هم الذين يودون أن يكونوا أفضل مما هم عليه أو – إذا استخدمنا مصطلحات أكثر قداسة – عطاش وجوعى إلى البر. وإن ما يتصادف أن نميل إليه كأفراد، خارج التيار الرئيس الذى هو الموروث الكاثوليكى، لمعرض أن يكون هو ما مال إليه طرازنا من الناس فى نطاق ضيق من المكان والزمان. ومن المحتمل أن نحمل على محمل الحقائق الأبدية أمورا لم يسلم بها فى الحق إلا مجموعة صغيرة من الناس أو لفترة زمنية بالغة القصر».

وفى مقالة «وظيفة النقد» (٢٧) (٢٧ – **مقالات مختارة**، ص ١٤):

«المرء خليق أن يعتقد أنه إذا أراد الناقد تبرير وجوده فعليه أن يحاول تنظيم تحيزاته ونزواته الشخصية. وهى عناصر غير مرغوب فيها كلنا معرض لها – وأن يحصر خلافاته مع أكبر عدد من رفاقه فى نطاق السعى المشترك إلى الحكم الصادق».

وبعد ذلك بثلاث صفحات يقول فى نفس المقالة:

«السؤال، وأول سؤال: ليس: ما الذى يواتينا بشكل سهل. وإنما ما هو الشيء الصائب؟»

إن الاتجاه العام لكل هذه القطع هو أن يؤكد قدرة الإنسان على نقد ذاته وتحسينها، بالإشارة إلى معيار مطلق، وتأكيد ضرورة أن يصنع هذا. وأنا على أتم اتفاق مع وجهة النظر هذه. وبالإشارة إلى وجهة النظر هذه، فيما يظهر، يعترض إليوت على قطعة من هربرت ريد. ففي نهاية كتابه المسمى **«وراء آلهة غريبة»** يقدم إليوت ملحقا يشتمل على أربعة نماذج من الهرطقة الحديثة، ثالثها قول هربرت ريد:

«والخلاصة ان الخلق مثل أعلى شخص يختاره الفرد ويضحى فى سبيله بكل الدعاوى الأخرى، خاصة دعاوى العواطف أو الانفعالات. ويترتب على ذلك وجوب أن يوضع الخلق فى مواجهة الشخصية التى هى المقام العام المشترك لعواطفنا وانفعالاتنا. وهذه يقينا هى المقابلة التى أرغب فى توكيدها. وعندما أقول بعد ذلك إن كل شعر – وأود أن أدرج فيه كل الدوافع الغنائية – نتاج الشخصية وبالتالى يُكف فى الخلق أكون قد قررت الخيط الرئيس لمقالتى».

إن هذه القطعة تعنى، باختصار، أن الشعر نتاج لما نحن عليه، وأن أى محاولة لإعادة صنع أنفسنا بحسب مثل أعلى ستدمر الشعر. وإليوت يعترض عليها – فى تقديرى – لأنها تزكى أن يصنع الشاعر ما يواتيه على نحو طبيعى وسهل بدلا من أن يصنع ما هو صواب. ومع ذلك فإن إليوت إذ يدافع عن شعره الخاص، فى نهاية المقالة الأولى من الكتاب ذاته، يستخدم حجة ريد دون إدراك، فيما يظهر، لهذه الحقيقة (٢٧ – **وراء آلهة غريبة**، ص ٣٠):

«ومن ناحية أخرى أيضًا أجدنى مهتمًا اهتمامًا شخصيًا بإيضاح استخدام المصطلحات التى كنت معنيا بها. ليس صديقى الدكتور بول إلمر مور أول ناقد يوجه الانتباه إلى عدم الاتساق الظاهر بين شعرى ونثرى النقدى – رغم أنه أول ناقد أحدثت لى حيرته فى هذا الشأن أى حزن. وقد يلوح أنى على حين أومن بأصوب الآراء فى نقدى، لا أفعل شيئا سوى انتهاكها فى شعرى، وبذلك أظهر فى دور مزدوج إن لم يكن ذا وجهين. وليس فى هذه المسألة ما يشعرنى بالخجل. بديهى أنى لست مهتمًا بأولئك النقاد الذين يثنون على نقدى كى ينتقصوا من شعرى، أو أولئك الذين يثنون على شعرى لكى ينتقصوا من آرائى فى الشؤن الدينية أو الاجتماعية، وإنما أنا مهتم فقط بالرد على أولئك النقاد الذين من نوع الدكتور مور ممن أزجوا إلىّ تحية – لا يهم هنا أن أكون جديراً بها أو لا أكون – التعبير عن بعض الموافقة على كلا الأمرين. وإنى

لخليق أن أقول إنه من المشروع أن ينشغل المرء فى تأملاته النثرية بالمثل العليا أما عند كتابة الشعر فلا يستطيع أن يعالج سوى الواقع. وإنى لأتساءل: لم كان أغلب الشعر الدينى رديئا إلى هذا الحد، ولم لا يصل إلا هذا القدر الضئيل من الشعر الدينى إلى أرقى مستويات الشعر؟ إن ذلك راجع إلى حد كبير فيما أظن إلى عدم إخلاص ورع».

والآن فإننا إذا غيّرنا كلمة «مثل عليا» عند إليوت إلى كلمة «خلق» (وهو تصور مثالى) عند ريد، وكلمة «الواقع» عند إليوت إلى كلمة «شخصية» عند ريد، ومن المحقق أن المصطلحات فى هاتين القطعتين قابلة لأن تتبادل المواقع، فسنجد ذات التقرير بالضبط عند كلا الرجلين، وهو عند إليوت أقل جدارة بالغفران منه عند ريد، لأن ريد يتمتع على الأقل بفضيلة الاتساق مع نفسه. لدى كلا الرجلين يعنى التقرير شيئا من هذا النوع: إن طبائعنا الفردية مقرّرة لنا، وطريقتنا الفعلية فى الشعور لا يمكن تغييرها، رغم أنه قد يكون من الممارسات الورعة الجديرة بالإعجاب أن نتدبر الخصائص النظرية لنوع أفضل من الطبائع - قد يكون من الممارسات الورعة الجديرة بالاعجاب أن نفعل هذا، بقدر ما لا ننغمس فى عدم الإخلاص الورع المتمثل فى أن نحاول جعل طبيعتنا الخاصة تمتثل لهذا المثل الأعلى. إن الاخلاص الورع الذى استمده إليوت من مسيحيته فى ثلاثة أو أربعة عشر الأعوام الفائتة يحتمل أن يُحيّر نوعا أبسط من المسيحيين.

ولئلا يظن القارئ أنى أسأت تمثيل إليوت بانتزاع قطعة، دون عدل، من سياقها، دعنى أورد قطعة أخرى أقصر من موضع أسبق من المقالة ذاتها [٢٨] (٢٨ - نفسه، ص ٢٧):

«ليس هناك كاتب عاقل يستطيع فى قلب شىء يحاول أن يكتبه أن يتوقف ليتأمل ما إذا كان هذا الشىء سيكون رومانسياً أو عكس ذلك. ففى لحظة الكتابة يكون المرء هو ما هو، وإن دمار حياة كاملة، أو كون المرء قد ولد فى مجتمع غير مستقر، لما لا يمكن إصلاحه فى لحظة الإنشاء».

فى لحظة الكتابة يكون المرء على ما هو عليه: أو - بعبارات أخرى -ليس للمرء سلطان على تلك اللحظة، وعلى المرء أن يستسلم لمشاعره ولعاداته فى تلك اللحظة إذا أراد أن يحقق الإخلاص. ولكن لدى أى نقطة من حياة الشاعر الأدبية يصدق هذا؟ لئن صدق فى سن السادسة عشرة، لما نما الشاعر إلا قليلاً وراء تلك السن. ولئن كنا

نشجع الشاعر فى سن السادسة عشرة على تحسين عاداته الأدبية، فلم لا نشجع الشاعر على ذلك فى سن السادسة والأربعين؟ واضح أن المرء لا يغير عاداته الأدبية فيما بين لحظات الإنشاء، وإنما يغيرها - إذا غيرها أساسا - عند الكتابة. ولئن كان اهتداء المرء إلى الكاثوليكية وإلى الكلاسية يستحق هزة من القلم، فإنه يستحق المغامرة ببضع سنوات من الإنشاء غير المرضى لكى يكون المرء عادات جديدة. وإنى لعلى يقين، بدرجة معقولة، من أن كلاً من الإكوينى وأرسطو فى صفى فى هذه المسألة. إن موقف إليوت إنما هو موقف جبرى لا يخفف منه شىء.

أضف إلى ذلك أن وجهة النظر المشار إليها هنا متصلة بالنظرة الماركسية والفاشية الذاهبة إلى أن الفرد يفتقر إلى القدرة الخاصة والشخصية على بلوغ الصلاح فى مجتمع فاسد، إنها وجهة نظر طوباوية وليست مسيحية: إن المسيحية تقوم على افتراض مؤداه أن الإنسان يستطيع - بعون من الفضل الإلهى - أن ينقذ نفسه فى مجتمع فاسد. ولئن كان إليوت على اقتناع بأن حضارة عصرنا، على ما هى عليه من سوء، تمثل أخطاراً أعظم مما كانت تمثله مثلاً الحضارة المتوسطية فى عصر أوغسطين، أو الحضارة البريطانية فى عصر بيد، فإنه يحسن صنعًا بأن يوضح رأيه هذا.

يلوح أن إليوت قد اصطنع، دون روح نقدية، غنائية نوسطالجية تاريخية من النوع الذى نجده لدى هنرى آدمز فى مرحلته اللاحقة. إنه، مثل آدمز، يقيم تضاداً على نحو متكرر بين عصر دانتى والاكوينى والقرن العشرين. وعندما يشير إلى عصر دانتى والاكوينى يكون واضحا أنه إنما يشير، بصفة خاصة، إلى عقلىّ دانتى والاكوينى لا إلى العالم السفلى الرحيب من الوثنية الفظة على نحو خامل التى كانت تحدق بهما، كما أنه من الواضح أنه فى إشاراته إلى القرن العشرين إنما يفكر فى اختلاط الأمور عليه شخصيا، كما فى اختلاطها على رجال من قبيل جون ديوى وبرتراند رسل، وليس فى عقول من طراز جيلسون، ومـا يول، وفالرى. إنه لمن الأمور الصعبة، إن لم يكن محالا، أن تعرّف روح أى عصر. فعصر بوب، وعقل بوب ذاته، مشهد صراعات مركبة وأى عصر آخر تقريبا أكثر من ذلك تركيبا. إن الربوبية غير الكفؤ لقصيدة **«مقال عن الإنسان»** لم يفرضها على بوب عصره: فبوب - بسبب عجزه عن التفكير وقدرته على الكتابة كما لو كان يفكر على أكمل نحو - قد صنع على الأقل مثل ما صنعه

شافتسبرى لكى يفرضها على العصر. ولو كان قد أوتى ذهنًا حادًا كذاك الذى أوتيه صمويل جونسون لكان من اليسير أن يتغير تاريخ ذلك العصر تغيرا عظيما عما كان عليه.

إن الكاتب المصمم على العثور على روح عصر من العصور من المحقق أنه سيقع ضحية انطباعات من نوع بالغ المحدودية. وإذ يسعى باحثا عن روح عصره الخاص، لكى يمتثل له ويكون فى آن واحد ملخصا ومقررا على النحو الأمثل، فمن المحتمل أن يقع ضحية انطباعات لا تعدو أن تتملق ضعفه. ولكى أمثل هذه الصعوبة، دعنى أسوق قطعتين من إليوت فى وصف عصر شكسبير. نحن نجد فى مقالته عن جون فورد التقرير التالى [٢٩] (٢٩ – **مقالات مختارة**، ص ١٧٩):

«فى عمل شكسبير ككل نستطيع أن نقرأ أعمق دراسة للإنسانية قام بها شاعر، ويقينا واحدة من أكثر الدراسات ظلمة رغم أنها فى الحقيقة من الشمول إلى الحد الذى لا نستطيع معه أن نصفها ككل بأنها طروب أو حزينة. ونحن نتبين نفس هذا الافتراض للدوام فى زملائه الأدنى مرتبة. وقد كان دانتى أيضًا يعتنقه وكذلك الكتاب المسرحيون الإغريق العظماء. أما فى فترات عدم الاستقرار والتغير فنحن لا نلاحظ هذا. لقد كان عالما آخذا فى التغير ذلك الذى التقى بعينىّ لوكيان أو بترونيوس».

وفى مقالة «شكسبير ورواقية سنيكا» [٣٠] (٣٠ – نفسه، ص ١١٢) نلتقى بهذا الانطباع البديل:

«فى انجلترا العصر الإليزابيثى نجد ظروفا كانت فى الظاهر مختلفة تماما عن ظروف روما الامبراطورية ولكنها كانت فترة تحلل وعماء. وفى مثل هذه الفترات يبادر الناس بلهفة إلى اصطناع أى اتجاه انفعالى يلوح أنه يمنح المرء شيئًا صلبًا حتى ولو كان لا يعدو أن يكون موقف «أنا نفسى وحدها»».

لئن كان التقرير الثانى صادقا، فلا يسعنا إلا أن نورد حالتى بن جونسون وشكسبير لكى نثبت أنه لا حاجة بالفن إلى أن يكون عمائيًا فى فترة من العماء. ولئن كان التقرير الأول صادقًا فعلينا أن نرضخ لويستر وفلتشر. إن هذين التقريرين حين يُؤخذان معا، إلى جانب التخمينات التى يوحيان بها، قد يؤديان بنا، كما هو معقول، إلى الاعتقاد بأن أغلب الفترات متنوعة ومليئة بالمخاطر، وأن وجود جيلسون وفاليرى فى عصرنا قد يكون حقيقيًا وليس وهما، وأن أى محاولة لسبر غور روح العصر من خلال نظرة عين يحتمل أن تؤدى إلى انطباعية عارضة جدًا.

كان ت.س. إليوت – وهو أمريكي آخر – كاتبًا رشيقًا للأناشيد والقصائد التقليدية فى هارفارد (إلى أن قرأ الفلسفة وتوقف عن قرض الشعر بعض الوقت). وجاء إلى أوربا قبل الحرب العالمية الأولى بعام أو عامين فوجدها أكثر ملائمة له من قارته الأصلية. وبالرغم من ذلك ملّ، حتى درجة الصراخ، حفلات الشاى، وثرثرة طلاب الفنون، ومجتمع النزل ومشارب الكوكتيل، وضباب لندن، وترانيم كنائس لندن. وسرعان ما بدأ يشعر بالصلع والكبر، وبأنه لا جدوى منه. ورد الفعل هذا هو الذى يفسر قصيدته «بروفروك» (التى نشرت عام ١٩١٧). وقد التقيت بإليوت أول ما التقيت به عام ١٩١٦ فألفيته شابا حسن المظهر إلى حد مدهش، من الطراز الإيطالى، له نظرة خجول مطاردة، وعزوف (وجدته ساعتها جذابا) عن تقبل أوضح ظاهرة فى تلك الأيام: وهى الحرب العالمية التى كانت تدخل حينذاك أكثر مراحلها دموية، وتنم كل الدلائل على أنها سوف تستمر إلى أن تقضى على كل إنسان فى لندن، باستثناء المعمرين والمحايدين. وكان علىّ أن أعود إلى جبهة السوم فى أى يوم. وقد أبهجنى أن أنسى الحرب فى صحبة إليوت المحايدة على نحو رفيق.

وعندما أراحتنا الهدنة جميعًا، لم يكن مصابًا بعصاب حرب عليه أن يطرحه عنه. وقد مضى إلى الأمام كرسول للعشرينيات الباكرة، المناهضة للرومانسية، والتى لا يعوقها أى كف. وفى قصيدته «فرس النهر» سخر من الكنيسة دون توقير:

إن اللحم والدم ضعيفان واهنان
معرَّضان للصدمة العصبية
أما الكنيسة فلا يمكن أن تنهار
إذ هى مؤسسة على صخرة.

إن خطوات فرس النهر الواهنة قد تخطئ
فى الإحاطة بنهايات الأشياء
أما الكنيسة فهى فى غنى عن الحركة
كيما تجمع أنصبتها.

وكان، كباوند، على معرفة بعدة لغات: فالمقتطفات اليونانية واللاتينية والفرنسية والألمانية والإيطالية والسانسكريتية تتعاقب على قصائده. ولكنه حرص على التثبت من دقتها. وكانت أذنه الشعرية أفضل من أذن باوند بكثير.

وقد تقبل باوند إليوت كحوارى له، وكافأه إليوت على تصحيحه «الأرض الخراب» بالقلم الأزرق بإهداء القصيدة إليه: «إلى الصانع الأمهر». وفى اعتقادى أن هذه القصيدة الشهيرة كانت أول قصيدة تدخل على الشعر الانجليزى طريقة «اللصق» التى صارت بدعة فنية جارية. وطريقة اللصق هى تقنية دهن أوراق الخريف، وتذاكر الحافلة، والنشارات المعدنية، والفراء، وأوراق اللعب، والأزهار الصناعية على صفحة من الورق، من أجل خلق «تكوين» ذى دلالة. أما علام يدل هذا التكوين، فذاك ما لا شرح له. وفى تلك القصيدة دهن إليوت شذرات من التنميق الإليزابيثى فى مقابل أمثلة - اختارها بمهارة - للقذارة الحديثة (وإن لم يعمد قط إلى استخدام أى كلمات تحول بينه وبين المجتمعات المهذبة فى الصالونات). وفى هوامشه (التى ذيل بها القصيدة) طلب من القارئ، بالرغم من التغيير المستمر للموضوع والبحر، أن يجد خيطا من المعنى يربط بين أجزاء القصيدة: قال: «لم أستوح عنوان القصيدة فحسب، وإنما خطتها أيضا وقدرا كبيرا من رمزيتها العارضة من كتاب الآنسة جيسى ل. وستون عن أسطورة الكأس «من الطقس إلى الرومانثه» (طبعة كمبردج). وإنه لمن المؤكد، ما دمت مدينا إلى هذا الحد العميق، أن كتاب الآنسة وستون سينير صعوبات القصيدة خيرا مما تستطيع هوامشى أن تفعل. وإنى لأزكى هذا الكتاب (بغض النظر عن قيمته العظمى فى حد ذاته) لكل من يرى فى مثل هذا الشرح ما يستحق عناء المشقة. وثمة كتاب آخر فى علم الإنسان أجدنى مدينا له عموما، كتاب أثَّر فى جيلنا بعمق، وأعنى به «الغصن الذهبى». وقد استخدمت منه، بخاصة، المجلدين المسميين «أتيس» «أدونيس» و«أوزيريس». وبوسع أى إنسان على معرفة بهذه الأعمال أن يتبين فى قصيدتى، على الفور، إشارات معينة إلى احتفالات الزرع».

وفى الوقت ذاته، شجع باوند إليوت على الجهر بالحواز المعادى للسامية:

إن دارى قد دب إليها البلى

وإن اليهودى (the jew بحرف j صغير) يجلس القرفصاء على قاعدة النافذة،

مالك البيت، وقد نسله أبواه فى بعض حانات أنتويرب.

وعلت جلده البثور فى بروكسل، ورتقت خروق جلده ثم قشرت فى لندن.

(ولنلاحظ أن إليوت ذاته، بالرغم من أنه قد رتُّقت خروق جلده ثم قُشرت فى لندن فيما بعد، لم ينسله أبواه بتلك الطريقة، وإنما أنجبه بحكمة أب مسيحى يتقى الله). ومرة أخرى نجده فى القصيدة التى مسرحها مدينة البندقية يقول:

إن الجرذان تحت الأكوام

واليهودى (the jew بحرف j صغير) تحت مستوى النوع.

المال فى الفراء. البحَّار يبتسم

(وقد ظلت أسرة إليوت بعيدة عن تجارة الفراء: إذ وجدت أن الآلات أكثر مجلبة للاحترام).

ومهما يكن من أمر فقد انغمست الحركة التحريرية للعشرينيات - كما تذكر الكتب المقررة - فى الثلاثينيات السياسية الطابع. وقبل أن تنتهى هذه الحقبة وجدنا إليوت - الذى لم يكن، بخلاف باوند، يحمل ضغنا للعالم وإنما مجرد خجل منه - يتصالح مع فرس النهر (الكنيسة). وبدلا من أن يكتب «سوناتات كنسية» (كما فعل وردزورث) كتب «جريمة قتل فى الكاتدرائية» و«الصخرة» ليشجع على التبرع للكنيسة:

بسنيكا وشيشرون

وبفكاهة العامية اللندنية، يعوض ما فات.

ويكشر الكهنة المبتهجون، غير متوانين

فى جمع الحصص الجديدة.

وما لبث أن غدا من وكلاء الكنيسة، وحرر قصائد كبلنج، وسحب ما سلف من طعنه فى ملتن.

ولما كان إليوت مصرفيا سابقا، وأقل سذاجة من باوند فى الاقتصاد، فقد قاوم فكرة مناهضة الربا الثابتة عند باوند، ونضج حتى صار رجل أعمال صلبا، وإن يكن ميالا إلى التقاعد. ومع ذلك فإنه كان، فى يوم من الأيام، شاعرا لمدة قصيرة. وأنا أشير هنا إلى قطع الشعر المرسل التى تطارد خيال قارئها فى «الأرض الخراب». وإذا كان

قد وجد مطالب ربة الفن أقسى من أن يستطيع تلبيتها، فمن ذا الذى يلومه؟ سأظل دائما أشعر بالعرفان لإليوت لأنه كان الناشر الوحيد فى لندن الذى وجد فى نفسه من الشجاعة ما يدفعه لأن ينشر كتابى الطويل «الربة البيضاء». وكان رفضه نشر كتابى «استنقاذ إنجيل الناصرى» جذابا: فقد فسر ذلك بأنه «قد كان بحيث ينشره، لو انه كان مكتوبًا على نحو أشد جفافا». وإنى لأعجب بولاء إليوت الشجاع لأصدقائه القدامى حين يقعون فى متاعب: فقد كان المحرك الأول للاحتجاج على المعاملة غير اللائقة التى عومل بها باوند المتهم بخيانة وطنه الولايات المتحدة، وذلك عندما قبض عليه الجيش الأمريكى فى إيطاليا عند نهاية الحرب. وقد طلب إليوت إلىّ أن أشترك فى التوقيع على ذلك الاحتجاج. غير انه من القواعد التى أسير عليها ألا أتدخل فى الشئون الداخلية لأى دولة أخرى.

وديوان «أربع رباعيات» الذى ظهر فى منتصف الحرب يشبه ديوان «نهر ددون» لوردزورث، على قدر ما كتب كلاهما من أجل إعادة الثقة إلى الجمهور بأن الشاعر ما زال يحمل قلما فى يده فإليوت يقول:

أواه أيها الظلام الظلام الظلام. إنهم جميعا يختفون فى الظلام:
القباطنة، والمصرفيون التجار، ورجال الأدب البارزون
والموظفون المبرزون، ورؤساء الكثير من اللجان.
تظلم الشمس ويظلم القمر، وكذلك التقويم السنوى
وصحيفة البورصة ودليل المديرين.
وهكذا فهأنذا فى منتصف الطريق، وقد سلخت من عمرى عشرين عاما
عشرين عاما ضاعت هدرًا، أعوام ما بين الحربين
أحاول أن أتعلم كيف أستخدم الكلمات، فإذا كل محاولة
بداية جديدة، وإغارة على ما لا يمكن التعبير عنه بالألفاظ
مستخدما فى ذلك معدات رثة تتدهور دائمًا.

وإنى لأظن أنه قد ذكر الحربين العالميتين لأن المشاعر غير العادية التى أثارتاها دفعته إلى الكتابة عن شؤون شخصية تماما. ولكن فيم شكواه؟ ومن الذى أجبره، أثناء معركة السوم، على حضور حفلات الشاى اللندنية التى ترأسها مضيفات مملات؟ أو ما

الذى أجبره، فى الأعوام التالية، على أن يغدو رئيسا لعدة لجان، ويظهر فى «دليل المديرين» بدلا من أن يخدم ربة الفن؟ أهو يريد شفقتنا لأن معداته السيئة فى تدهور مستمر، ولأنه بدد عشرين عاماً من عمره فى نشر كتب الآخرين بدلاً من تأليف كتبه هو؟ ومن جانبى كنت أتمنى لو أنه توقف عن قرض الشعر بعد قصيدة «الرجال الجوف»، ذلك الإعلان الأمين والمحطم للقلب، يقيناً، لإفلاسه الشعرى:

نحن الرجال الجوف

نحن الرجال المحشوين

نتساند معاً

رءوسنا حُشيتْ قَشاً. واأسفاه!

أصواتنا الجافة، إذ

نتهامس معاً

خافتة خاوية من المعنى

كصوت الريح على العشب اليابس

أو وقع أقدام الفئران على الزجاج المهشَّم

فى قَبْوِنا الجافّ

شكل بلا صورة، ظل بلا لون

قوة مشلولة، إيماءة بلا حركة

لأن لك الملك

إن الحياة بالغة الطول

لأن لك الملك.

والمقدمة التى كتبها إليوت لديوان باوند «قصائد» تكشف عن أنهما، كليهما، قد أقاما ممارستهما غير العروضية على مثال لافورج. ولكن إليوت لا يوضح لنا الداعى إلى ذلك. فأما أن لافورج قد حاول أن يتملص من السترة الضيقة للبحر الاسكندرى الكلاسيكى الفرنسى، فأمر يلوح غير ذى صلة بالحالة التى أمامنا. لأن الانجليزية لم

ترتد أى سترة ضيقة منذ عصر الخنوع. وإذا كانت السترات الضيقة لا توجد إلا ليتملص المرء منها، فلم وجّه باوند وإليوت كل ذلك الاهتمام إلى بوب، حتى لنرى إليوت (فى المقدمة السالف ذكرها) يجعل من الاعجاب به محك الذهن الشعرى حقا؟ أأنا كَليلُ الفهم هنا؟ غير أنه مهما يكن من أمر ، فإن أكثر ما يعجبنى فى إليوت هو أنه بالرغم من أن أحد قلبيه، القلب الشعرى، قد مات وأقيمت له جنازة منفصلة، على الطريقة اليهودية (بحرف ل كبير) فإنه ما زال يزور قبره فى لوعة، ويضع عليه أكاليل الزهور.

روبرت جريفز، **الامتياز المتوج** ص ١٤٦ - ١٥١.

مدخل إلى ٥٠ شاعراً بريطانياً

تأليف مايكل شميث

ت . س . إليوت

بيد أن إليوت ينبغى أن يعد مسئولاً - إلى حد كبير - عن انحراف «الحداثة» وتقليل أثرها فى الشعر الإنجليزى. إن الذروة الظاهرية لشعره «أربع رباعيات» ترفض الحدة المضمرة فى «الأرض الخراب» وعمله الباكر الحديث الصبغة. إن قصيدته الأخيرة «أربع رباعيات» استطرادية وفى بعض المواضع مطنبة. ومن الحق أن افتقاراً غريبًا إلى الأمانة أحيانًا ما يفسدها. ورغم انها أسرة ذهنيا وغنية إيقاعيا، فإن ما تشترك فيه مع أودن اللاحق لا يقل عما تشترك فيه مع إليوت الباكر. إنه يفيض فى الحديث أمام جمهور، ويستكشف معانيه، ولم يعد يوصلها، بحيوية، على شكل خبرة. ويغدو أخلاقيا صريحا. لقد اختفت النغمات العشقية التحتية الحاذقة التى تميز خير كتاباته.

ص ١٢٥

وتلعب صورة الموسيقى دوراً مهمًا فى كل شعر إليوت. ففى عناوين قصائده نقرأ: «أغنية حب»، «رابسوديا»، «مقدمات»، «تدريبات الأصابع الخمس»، «رباعيات». إن لصورة الموسيقى دلالة خاصة لديه، توحى فى آن واحد بنمط معين من التنظيم واتجاه معين إزاء اللغة. وهى فى «الأرض الخراب» موسيقى مأسوية، ولكنها تغدو فيما بعد أشبه بموسيقى شكسبير المؤلة المفتدية.

كتب بان، لندن ١٩٧٩، ص ١٢٨ - ١٢٩.

ت.س. إليوت
تحرير رتشارد مارش وتامبيموتو

ف.ف. مورلى

ت.س. إليوت ناشرًا

إعلانات الكتب! إنها لعنة مهنة النشر. قد تكون عزيزة على قلوب بائعى الكتب، ولكنها رغم ذلك كله شريرة من كل ناحية. إن كتابتها عذاب. وقد كتب إليوت آلافًا منها. وأستطيع أن أشهد، من معرفتى الشخصية بكل من إليوت وكتابة إعلانات الكتب، أنه – أثناء حياته فى مهنة النشر – قد أخرج منها عددًا كبيرًا إلى حد يجعل من المحال أن يجد وقتًا أو طاقة لكتابة أى شىء آخر.

ص ٦٨

نيفيل كوجهيل

سوينى فى نزاله (حكاية أو اثنتان)

ذات صباح اندفع مستر وستان أودن، وكان وقتها طالبًا جامعيًا فى كرايست تشيرش، إلى كلية إكستر، حيث إنها كانت ساعة درسه علىّ، قائلاً:

«لقد مزقت كل قصائدى»

«حقًا! ولمه؟»

«لأنها لا خير فيها. قائمة على وردزورث. لا خير فى ذلك اليوم».

«إيه . . ؟»

«يجمل بك أن تقرأ إليوت. لقد كنت أقرأ إليوت. الآن أرى كيف أود أن أكتب. لقد كتبت قصيدتين جديدتين هذا الأسبوع. اسمع!»

وتلاهما:

كنت قد نُشِّئتُ على تطلُّب معنًى منطقى فضلاً عن المعنى الحسى فى الشعر، ومن ثم لاحت لى تلاوته غير مفهومة على الاطلاق، وإن لفتت نظرى بعض صور كانت لها قوة مفاجئة وإن بدت منبتة الصلة بالسياق. ومازلت أذكر إحداها: رجل قرب بوابة ينظر إلى حقل، وإن ندعنى «معناها»، فى سياق استعصى على فهمى. شكوت من هذا فشرح لى أودن، بوضوح ورثاء أن «فهم» قصيدة من الشعر لم يكن عملية منطقية، وإنما هو تلق - كوحدة - لنموذج من صور منسقة نشأت من تداع حر لأفكار ما تحت الشعور، خاصة به. ومرة أخرى أوصانى بقراءة أعمال مستر إليوت. كان ذلك كله زهاء ١٩٢٦ - ١٩٢٧ .

ص ٨٢

جريمة قتل فى الكاتدرائية

تحرير نيفيل كوجهيل

إن أولى محاولات إليوت لكتابة مسرحية تتكون من شذرتين باهرتين، كثيراً ما أُبْخِستا قدرهما، تدعيان «سوينى فى نزاله». ويمكن ان تُكتب مقالة كاملة عن تأثيرات هذه التجربة الدرامية فى مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية». فالعنوان الفرعى يدعوها «ميلودراما أرسطوفانية» ولا يومئ هذا إلى العناصر الهزلية فحسب (وهى تقترن بلون من الشناعة أو الرعب) وإنما أيضاً إلى طابعها الطقسى.

ص ١٣

ت.س. إليوت

اجتماع شمل الأسرة

تحرير نيفيل كوجهيل، ص ٤٤

اللطخة البطيئة:

إن الخبرة المركزية فى مسرحية «اجتماع شمل الأسرة»، كما أسلفت، هى خبرة اهتداء، نابعة من اقتناع بالخطيئة الشخصية وخطيئة العالم العامة.

ت.س. إليوت

حفل الكوكتيل

تحرير نيفيل كوجهيل، ص ٢٧٩

جعل سير هنرى يورد شلى. وسير هنرى خليق أن يعرف شلى، وشلى خليق أن يقدم الحدة.

وقد وجد القطعة التى كان بحاجة إليها واردة بالفعل فى رواية عنوانها «الهبوط إلى الجحيم» لتشارلز وليمز، صديقه الحميم. وكانت قد نشرت حديثا عام ١٩٣٧ . كانت القطعة واردة فى الفصل الأول من مسرحية «برومثيوس طليقا»، تصف الخبرة الغريبة للالتقاء بنظير المرء:

قبل أن تستحيل بابل ترابًا

التقى الساحر زرادشت، يا طفلى العزيز،

بصورة ذاته تسير فى الحديقة.

ت.س. إليوت، **الموروث النقدى** ، الجزء الثانى، تحرير مايكل جرانت، **اجتماع شمل الأسرة**.

لوي ماكنيس

«الخطيئة الأصلية»

مجلة «نيوريبابليك» ٣ مايو ١٩٣٩، السنة XCVIII، ص ٣٨٤ – ٣٨٥.

(أعيد طبعها فى كتاب ماكنيس «نقد أدبى مختار»، مطبعة كلارندون، أكسفورد، ١٩٨٧، ص ١٠٨)

كان ماكنيس (١٩٠٧ – ١٩٦٣) شاعرًا ارتبط بأودن وسبندر أثناء الثلاثينيات. وفى الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٤٩ اشتغل مخرجا بمحطة الإذاعة البريطانية. وقد نشرت دار فيبر وفيبر له «مجموعة القصائد ١٩٢٥ – ١٩٤٨» فى ١٩٤٩ . وظهرت له قصائد ومراجعات فى مجلة «ذا كرايتريون».

ص ٣٨١

إن المشكلة فى مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية» هى أن الصراع الأساس كان يدور بين بكيت ونفسه ممثلا فى المجربين. ولا يعدو القتلة أن يكونوا قد وصلوا خارجين من آلة. أما فى مسرحية «اجتماع شمل الأسرة» فإن البطل - مرة أخرى - يناضل مع نفسه، ولكن الصراع يصير محسوسا أكثر من جراء ألوان النفور بين مختلف أعضاء أسرته - بين البطل وأسرته عموما أو أمه بوجه خاص، بين أمه والخالات والأعمام، بين الأب الميت والأم، بين ابنة العم - التى تعانى من الكف - مارى والأم والخالات. ولا يعالج الكاتب هذه الشخصيات بطريقة الهجاء الساخر.

ص ٣٨٢ - ٣٨٣

ت.س. إليوت،

تحرير رتشارد مارش، وتامبيموتو ١٩٤٨

لوي ماكنيس

"إليوت والمراهق"

(أعيد طبعها فى كتاب ماكنيس «نقد أدبى مختار» مطبعة كلارندون، أكسفورد ١٩٨٧، ص ١٤٨ - ١٥٠)

قرأت قصائد إليوت لأول مرة فى عام ١٩٢٦ أثناء آخر فصل دراسى لى بالمدرسة. وما عنته لى حينذاك أمر بالغ الاختلاف عما تعنيه لى الآن. ومع ذلك تظل بعض الثوابت باقية. لا ريب فى أن نفسى المراهقة (مثل أغلب المراهقين؟) قد فاتها الكثير فى إليوت.

ص ١٤٦

قبل أن أقرأ إليوت بعام كانت قصيدتى الطويلة المفضلة هى «بروميثيوس طليقا» ولكنى كنت قد بدأت، بالفعل، أشعر بالتخمة منها: كانت ألوان حماسة شلى قد بدأت تلوح ساذجة لأحد أطفال القرن العشرين، حتى لطفل لم تكن له إلا اتصالات عابرة بنوباته المسرفة فى الصناعية، المسرفة فى التجارية، المسرفة فى الحضرية، المسرفة فى التوحيد القياسى، المسرفة فى التخصص. إن ما كنا نريده هو «الواقعية» ولكن - وهنا المفارقة - كنا نريدها لأسباب رومانتيكية. كنا نريد أن نلعب دور هاملت فى ظل مستودع الغاز. وكان هذا هو المنفذ الذى وجدناه - أو ظننا أننا وجدناه - فى إليوت.

ص ١٤٧

كان الديوان الموجود فى متناولنا يبدأ بقصيدة «بروفروك» وينتهى بقصيدة «الرجال الجوف»: وكان تأثير هذه الأخيرة فينا أكثر مباشرة من تأثير الأولى. إن المراهق يميل إلى جو الحلم، ومن بين الأحلام يفضل الكوابيس. ولم تكن صور قصيدة «الرجال الجوف» وإيقاعاتها وإعاداتها المنومة مغناطيسيا والتعزيمية بغريبة على أى شخص شب على الكتاب المقدس وعلى مآسى شكسبير أو حتى على الفيكتوريين ذوى الطابع الخريفى. وعلى هذا النحو ذاته، فإن القمر الذى يحمل علامات الجدرى فى قصيدة «رابسوديا فى ليلة عاصفة» قد اتخذ مكانه، بطريقة طبيعية، بجوار «السيدة المحتضرة» فى قصيدة شلى (عن القمر)

ص ١٤٧

إن الصورة التى ترد بعد ذلك بأبيات قليلة: الضباب الأصفر الذى يحك ظهره وخطمه على زجاج النوافذ كانت مختلفة. لقد كانت أشد جرأة، بعض الشىء، من بعض الصور فى أ.إ. هاوسمان – أشجار الزان التى «**تلطخ** الريح بالأوراق» أو المساء الذى «**ينزف** على الطريق إلى ويلز» (الخطوط من عندى). ولكن لما كانت متحررة من إطار ti - tum - ti - tum عند هاوسمان فقد لاحت أكثر وزنا.

ص ١٤٧ – ١٤٨

إن المراهق يملك حسا فريدا بالبيئة الطبيعية المحيطة به. ولآخذ نفسى مثلا. إنى لم أزر كبريات المدن – لندن، بلفاست، لفربول، برمنجهام – إلا عرضا، ولكن واقعة هذه المدن كانت غامضة، آسرة، مخيفة: كانت واحدة من تلك الأمور الجلل التى لا مهرب منها فى عالمى والتى كنت أعتقد أنه لا بد للشاعر أن يعترف بها.

ص ١٤٩

لقد سمعنا المفتاح يدور

جون هيث – ستبز

(عن كتاب «ت.س. إليوت» تحرير رتشارد مارش وتامبيموتو)

إن هدفى فى هذه الكلمة هو أن أوحى بهذا الاتصال فى نمو عمل إليوت، مع

الإشارة بوجه خاص إلى قصائده الباكرة، بدءا بديوان «بروفروك» فى ١٩١٧ . إن دين هذه القصائد الباكرة لجول لافورج كثيرا ما أُبرز، ولكن ثمة اختلافا أساسيا بين عالم لافورج الذى مات فى ١٨٨٧ وعالم إليوت الشاب. إن لافورج هو شاعر البؤس والملل فى المجتمع البرجوازى الرهيف فى القرن التاسع عشر. وهذا الملل رتيب وعديم المعنى كالسلالم الموسيقية التى تعزفها، طوال الأصائل الطويلة، عذارى محبطات فى الضواحى الميسورة الحال.

ص ٢٣٧

ماركوس كنليف

ت.س. إليوت(*)

إن شعر ت.س. إليوت ونقده، على النقيض من شعر باوند ونقده، يتسمان على الدوام بالنضج الكامل. وقد بدأ دراساته الأكاديمية فى جامعة هارفارد والسوربون وأكسفورد، وشملت دراسته للشعر فحصا دقيقا للشعراء الرمزيين الفرنسيين (وخاصة جول لافورج) والكتاب الانجليز الميتافيزيقيين وتعلم من دانتى وبليك وبن جونسون وبودلير. ولم يكن يبارى ذكاءه المرهف إلى حد غير مألوف سوى موهبته الشعرية الحاذقة المعجزة. ومن ثم فإن كل ما كتبه، ابتداء من قصائده الأولى مثل «أغنية حب ج. أ. بروفروك» (١٩١٥)، كان سرعان ما يحتل مكانه فى الأدب الحديث ويصير تراثا وهو ما يزال جديدا. وقد أجمع جيل كامل تقريبا على اعتباره أبرز شاعر يكتب باللغة الانجليزية. ومن ثم فإن تأكيده لأهمية التقاليد قد أثر تأثيرا ملحوظا فى معاصريه. وكان نقده، حتى فى كتاباته الأولى والميالة إلى التهكم الخفيف يتسم بكبح جماح النفس، ولا يحمل شيئا من طابع الهيستريا أو إصدار المنشورات. لقد كان – مثل «جيرونتيون» أو مثل تيرزياس فى «الأرض الخراب» – يتحدث مثلما يتحدث الشيخ، رغم أنه كان شابا ما يزال. وفى عام ١٩٢٧ وصف نفسه فى مقدمته لمجموعة مقالاته «إلى لانسلوت آند روز» بأنه «كلاسيكى فى الأدب، ملكى فى السياسة، وأنجلو

(*) من كتاب «أدب الولايات المتحدة» تأليف ماركوس كنليف، بليكان، ١٩٦١ .

كاثوليكى فى الدين». وفى مقالة كتبت بعد ذلك بعامين اتهمه إدموند ويلسون بأنه «نشر عن نفسه أسطورة أرستقراطية» ليس لها من الإقناع أكثر مما لأى نظام شخصى آخر: نظام إزرا باوند مثلا. ومهما يكن من أمر، فإن اختلاف إليوت عن غيره، كما تثبت كتاباته التى تلت، يرجع إلى أن نظامه محدد تحديدا قويا، وخليق بأن يبدو معقولا فى نظر من يتمسكون بالدين المسيحى مثله.

أما من لا يتمسكون به، أو من يجدون رصانته طاغية بعض الشىء فلا يجدون بدًا من الاعتراف بأن عبقريته الشعرية قد ثابرت على التطور. إن جفافه لم يعد محولا، والأحرى أنه أشبه بجفاف بعض أنواع الشمبانيا. ورغم أن إليوت أثار حنق بعض الأمريكيين مثل وليم كارلوس وليامز بظهوره بمظهر الرافض لمهاده الأمريكية، فإنه قد أصلح موقفه فى السنوات الأخيرة - وهكذا كتب عن رواية **«هكلبرى فين»** باستبصار سخى يثبت أن ذكرى نهر المسيسبى مازالت باقية فى مخيلته هو أيضا. والأكثر من ذلك هو أن اهتمامه بإمكانات المسرحية الشعرية هذا الاهتمام الذى لازمه طوال حياته لا يتفق والتهمة الموجهة إليه والقائلة بأنه يتمنى أن يكون أرستقراطيًا. وتجاربه فى هذا الميدان، منذ كتب «سوينى فى نزاله - ميلودراما أرسطوفانية» (وقد طبعت فى مجلة **ذا كرايتريون**» (١٩٢٦ - ١٩٢٧) تنم على تقدم مطرد ينتظم «الصخرة» ١٩٣٤ **«جريمة قتل فى الكاتدرائية»** ١٩٣٥ **«اجتماع شمل الأسرة»** ١٩٣٩ **«حفل الكوكتيل»** ١٩٥٠، ويستهدف بلوغ مثل أعلى هو تحقيق «التضامن بين الجمهور والفنان، ذلك التضامن الذى لا غنى عنه لأى شكل من أشكال الفن والذى يتضح كأبلغ ما يكون فى الفن المسرحى» وهذه الكلمات مأخوذة من مقالة له عن «مارى لويد» كتبها فى وقت مبكر هو عام ١٩٢٣ .

وإليوت يدرك جيدا أنه لم يبلغ هذا المثل الأعلى بعد، وأن ثمة دوجماطيقية صعبة الإرضاء تتسلل إلى بعض كتاباته، وتجعلها تبدو أشد كهنوتية مما يريد. ولكن الحقيقة أن قلب انتاجه - كما ترينا «أربع رباعيات» مرة أخرى - يتسم بتواضع أصيل. وإذا كانت كتاباته قد بدت فى بعض الأحيان جافة لا دم لها، أو بابوية اللهجة أحيانًا، فإنها لم تتسم قط بالشراسة أو سوء الطبع. ونجد أن تقييماته النقدية مصحوبة دائما بفهم حى متعاطف لطبيعة الخلق الفنى.

ل.ج. سالنجر

ت.س. إليوت: شاعراً وناقداً(*)

إن إليوت فى مقالاته النقدية، وخاصة فى مقالاته النقدية الأولى، معنى عناية عميقة (وهو فى هذا على صواب) باهتماماته العملية كشاعر. فهو يتسم بالذكاء والقدرة على جلاء الأمور عندما يعبر عن ذوقه الشخصى أو عندما يناقش قضية النظم أو غير ذلك من أوجه لغة الشعر. ولكنه يغدو مراوغا متناقضا عندما ينتقل إلى قضية التأليف الشعرى ككل أو عندما يعالج موقف أى كاتب من الحياة رغم أن لهجته تكون عادة قطعية أو حتى دوجماطيقية. ومن ثم نجد أن آراءه النقدية أداة خداعة إذا أريد الاستعانة بها فى فهم شعره أو فى فهم غيره من الشعراء.

وعلى الرغم من أن إليوت أعلن ذات مرة أنه كلاسيكى فإن نظرته إلى الشعر إنما تنبع من مفاهيم القرن التاسع عشر لا من مفاهيم القرن السابع عشر أو القرن الثامن عشر. فهى تنبع من كتابات فلوبير وبودلير وخلفائهما من الكتاب الفرنسيين كما تنبع من تأثره المباشر بإرفنج بابت وجورج سانتيانا اللذين كانا أستاذين له بجامعة هارفارد ومن تأثره بإزرا باوند وت.إ. هيوم عندما جاء إلى لندن. إن النغمة الفلوبيرية فى نظريته الموضوعية تتبدى حينما يقول فى مقالته «الموروث والموهبة الفردية» إن ذهن الشاعر ينبغى أن يظل «ساكنًا» و«محايدًا» إزاء مادته مبقيا على الهوة ما بين «الإنسان الذى يعانى والعقل الذى يخلق». كذلك يتبدى تأثير فلوبير فيه عندما يحاول أن يسوى بين الأدب والعلم ، فتراه يقارن منهج جويس فى روايته **«يوليسيز»** بـ «الاكتشاف العلمى». أما تأثير بودلير وخلفائه فيه فيتبدى فى الصبغة الخلقية التى تلون شعره وفى آرائه عن الرمزية الشعرية واستخدام الإشارات الأسطورية والأدبية وموسيقى الشعر والحساسية.

إن عالم بودلير الشعرى يحوى «غابات من الرموز» وصوره تمزج بين الانطباعات الشعرية المتباينة وتومئ إلى وحدة خفية بين المادة والروح أو هى تبين – من طريق

(*) من مقالة «ت.س. إليوت: شاعراً وناقداً»: بقلم ل.ج. سالنجر، فى كتاب «العصر الحديث»، تحرير بوريس فورد، بليكان، ١٩٦٣ .

التورية الساخرة - أن الواقع والمثال متشابهان ومتقابلان فى آن واحد. وقد كان مالارميه يرى أنه يمكن للشاعر أن يستحضر سر الأشياء إذا هو استغل ما فى الكلمة من طاقات موسيقية. ويوافقه إليوت على هذا الرأى. فهو يمدح بودلير لقدرته على أن يرتفع بـ «صور الحياة القبيحة فى المدينة الكبيرة» إلى مستوى «حدة الانفعال فى لحظاته الأولى إذ تراه يصور الشىء كما هو جاعلا منه فى عين الوقت تصويرا لشىء آخر أكبر منه». وعندما يتحدث إليوت عن دانتى يؤكد أن أمثولاته الرمزية فورية وعضوية وأن «خيال دانتى خيال بصرى . . بمعنى انه عاش فى عصر كان أهله مازالوا يرون رؤى» لأن الإدراك الحسى هو الشىء المهم. وفى موضع آخر يقول إليوت - متابعا فى ذلك مالارميه - إن «الخيال السمعى» للشاعر يستطيع أن يجتاز مواضعات اللغة التى أرسى الزمن قواعدها بحيث يعود إلى «أكثر الأمور حظًا من البدائية» و«يتوغل بعيدا وراء المستويات الواعية للفكر والإحساس . . . باحثًا عن البداية والنهاية».

وبالمثل فإليوت يرى أن الوظيفة الحقة للشعر فى المسرح الشعرى إنما هى «أن يمس تخوم تلك المشاعر التى لا يستطيع شىء غير الموسيقى أن يعبر عنها» وبذلك يزود النظارة ببصيرة دينية ترى ما وراء أفعال البشر . . . وهنا يختلف إليوت عن مالارميه وسائر دعاة الشعر الخالص. فهو - على العكس منهم - يرى فى الشعر مساعدا للدين وليس بديلاً له. وعنده أن الشاعر يدرك ما يكمن وراء - أو فوق - مستوى الوعى العملى من طريق إعمال حواسه إعمالا يتسم بدرجة عالية من النشاط ويستوعب استجابته للغة. وهذا النوع من الادراك المتبلور فى كلمات يكون منفصلا عن شخصية الشاعر فى حياته اليومية مثلما تكون رؤيا الصوفى أو اكتشاف العالم منفصلتين عن حياتهما اليومية. على أن إليوت لا يوضح على وجه الدقة طبيعة الدور الذى يلعبه الشاعر أثناء هذه العملية. قد يبدو للوهلة الأولى أنه لا يفرق بين دور العقل ودور الحواس إذ يمدح «إعادة خلق الفكر فى صورة إحساس» ولكنه فى الواقع يفرق بينهما حين يقول إن حواس الشاعر عنصر حيوى جدير بالثقة ولكن فكره لا يهم. ونراه فى أحد المواضع يقول: «إن أكثر الأفكار توقداً له خاصة الادراك الحسى» بينما يقول فى موضع آخر إن الشعراء الذين من نوع جون دن ومالارميه لا يلجأون إلى التفكير الفلسفى إلا من أجل «تطوير قدرتهم على الإحساس». ولجوءهم إلى التفكير الفلسفى لا يعنى بالضرورة أنهم يؤمنون بالأفكار التى يعبرون عنها أو حتى أنهم يفكرون على نحو يتسم بالترابط. ونراه يقول فى مقالته **«شكسبير ورواقية سنيكا»** (١٩٢٧) إن «الشاعر

الذى يفكر ليس إلا الشاعر الذى يمكنه أن يعبر عن معادل انفعالى للفكرة» ، وأنه «لا شكسبير ولا دانتى قد قام بأى تفكير حقيقى». وإذا كان دانتى قد اعتمد فى شعره على فلسفة القديس توما الإكوينى «فذلك مجرد حظ». وما نظنه فكرا فى شعر شكسبير ودانتى ليس إلا «الفكر الذى كان رائجًا فى زمانهما والمادة التى فرض على كليهما أن يستخدمها أداة للتعبير عن مشاعره». والآن فإن القول بأن الشعراء ليسوا فلاسفة منهجيين شىء والقول بأنهم لا يعدون أن ينجرفوا مع تيار الفكر السائد فى عصرهم شىء آخر مختلف تماما. وإنه لمن الصعب أن نجيب عن هذا السؤال: إلى أى مدى يتصور إليوت أن دانتى قد اعتمد على القديس توما الاكوينى أو أن شكسبير قد اعتمد على سنيكا وأهمل توما الاكوينى؟ (رغم أن توما الاكوينى لم يكن بعيًدا عن متناول شكسبير أكثر مما هو بعيد عن متناول إليوت). وكذلك من الصعب أن نجيب عن هذا السؤال: كيف استطاع دانتى أو جون دن أو شكسبير أن يعبروا عن مشاعرهم هذا التعبير المتسق إذا لم تكن وراء كل منهم فلسفة يؤمن بها؟ إن إليوت يفترض أن عقل الشاعر أثناء عملية الكتابة يظل ساكنًا محايداً لا يتأثر بالخبرة (سواء كانت نابعة من الكتب أو من الحياة) بينما تقوم حساسيته بعملية الخلق الحقيقية. يقول فى مقالته عن **«الشعراء الميتافيزيقيين»** (١٩٢١): «إن تنيسون وبراوننج شاعران وهما يفكران ولكنهما لا يحسان بأفكارهما فى سرعة انتشار أريج الوردة. لقد كانت الفكرة عند دن خبرة وكانت تشكل حساسيته. وعندما يكون ذهن الشاعر قد أعد لأداء مهمته على الوجه الأمثل فإنه يعمل دائمًا على إدماج الخبرات المتنافرة. إن خبرات الرجل العادى تتسم بالفوضى وعدم الاتساق والنقص. فهو يقع فى الحب أو يقرأ سبينوزا ولكنه لا يربط بين هاتين الخبرتين ولا هو يربطهما بضوضاء الآلة الكاتبة أو رائحة الطهو. أما فى ذهن الشاعر فهذه الخبرات تشكل دائما مركبات كلية جديدة . . . . إن شعراء القرن السابع عشر، خلفاء الكتاب المسرحيين فى القرن السادس عشر، كانوا يملكون جهاز حساسية يمكنها أن تلتهم أى نوع من أنواع الخبرات».

وعندما كتب إليوت هذه الكلمات لم يكن ذوق الجمهور قد تطور بعد إلى الحد الذى يتمكن معه من فهم الفرق بين براوننج ودن. ولكن أغلب ما يقوله هنا مأخوذ - من طريق مباشر أو غير مباشر - من النقاد الذين سبقوه: ففكرته عن قدرة الشاعر على إدماج العناصر المختلفة مأخوذة من كولردج. وفكرته عن تراكب الحساسية مأخوذة من بودلير وريمى دى جورمون. وكل ما يضيفه من عنده هو تخيير الشاعر بين النظام أو الفوضى والقول بأن لدى الشعراء «جهازًا» داخليًا يمكنهم من بلوغ هذا النظام المنشود. وبدلاً من أن يركز إليوت اهتمامه على مزايا دن الحقيقية - مثل قدرته على

التركيز المرهف الحس – نراه يجعل من الشعر شيئا شبيها باللعبة السحرية. ومن الواضح أن ذلك نابع من كراهيته للمفاهيم الرومانسية حتى لقد قال ذات مرة إنه يؤثر أن يعد الشعر «تسليةً علُيا» عن أن يعده مع وردزورث «فيضانًا تلقائيًا للمشاعر القوية» أو أن يعده مع ماثيو أرنولد «نقداً للحياة». ورغم ذلك ، فإن هذين المفهومين الأخيرين – مفهوم وردزورث ومفهوم أرنولد – يبدوان أقرب إلى مفهومنا للشعر الجيد (وللتراث الكلاسى أيضًا) من مفهوم إليوت.

ت.س. إليوت
شاعرًا وكاتبًا مسرحيًا
جوزيف شياري

كان يريد أن يرفع مشاهد الحياة اليومية إلى مستوى الطقس. وكان المسرح اليونانى هو خير سبيل لتقديم نوع العون أو الطبقة السفلية لهذا الغرض، ومن ثم انتوى أن تكون **سويني** «ميلودراما أرسطوفانية». بيد أن أمورا أخرى قطعت تأليف **«سويني»** فتركها دون اكتمال. وهي تعاود الظهور في **اجتماع شمل الأسرة** تحت اسم آخر، على حين يقدم المسرح الإغريقى البناء التحتى لأربعٍ من مسرحيات إليوت: **الأورستيا** فى **اجتماع شمل الأسرة**، **وألسستس** فى **حفلة الكوكتيل** **وإيون** يوريديز فى **الموظف موضع السر**، **وأوديب في كولونا** فى **رجل الدولة العجوز**.

ص ١١١

لقد أسهم مساهمة كبرى فى إعادة إقرار القصيدة الطويلة فى اللغة الانجليزية. ومازال اتجاهه وأثره التقنى باديا فى الشعر والمسرح الانجليزى من أودن ولاركن إلى بكت وبنتر.

ص ١٥٤

الشعر ١٩٠٠ – ١٩٦٥

جورج مكبث (محررًا)

الناشر: لونجمان

(عن قصيدة الأرض الخراب)

إن كل شىء فى القصيدة قد تكسَّر قطعًا، وهذا ما يفسر بنيتها الشذرية المميزة. ويمكن بسهولة أن نجد تبريرات لذلك خارج الأدب فى فن القص واللصق فى التصوير والمونتاج – أى بناء استمرارٍ من طريق وضع لقطة إزاء أخرى – فى السينما.

ص ١٠٦

تسعة شعراء محدثين

بقلم أ.ل. بلاك

ت.س. إليوت

من اليسير أن نرى لماذا فُسرت قصيدة «الأرض الخراب» فى البداية على أنها تعبير عن انجياب الوهم بعد الحرب. من المحقق أنها تكشف عن غياب الهدف والاتجاه فى الحالة الذهنية بعد الحرب، وتشتمل على صور منفرة للحياة الحضرية، تجاور أصداءً مما هو جميل أو بطولى. بيد أن «الأرض الخراب» أكثر من سلسلة تنويعات على خيط انجياب الوهم. إنها تقدم رقعة كاملة من الخيوط والمبتكرات الفنية، وتفرض على صورها المتتابعة للحياة الحضرية (لندن عادةً) عددا من «الأحداث» الأخرى – فهى مثلا تشير المرة تلو المرة إلى مجموعة أوراق التاروت ومعانيها الرمزية، وإلى الأناجيل، وإلى الأساطير الهندوسية، وإلى طقوس الخصب البدائية.

ص ٥٣

ج. ك. بروك

أثر ت.س. إليوت فى المسرحية الشعرية فى عصره، رسالة ماجستير (غير منشورة) بجامعة لندن مايو ١٩٥٦ .

فى واحدة من أولى كتاباته النقدية[1] (١- «إمكانية مسرحية شعرية»، مجلة **ديال**، نوفمبر ١٩٢٠) ذهب إليوت إلى أنه «لعل بنية المحاولات التى ترمى إلى تركيب المسرحية الشعرية قد بدأت من الطرف الخاطئ: فهى قد وُجهت إلى الجمهور الصغير الذى يريد «الشعر» . . ومشكلتنا ينبغى أن تكون تناول شكل من أشكال التسلية وإخضاعه للعملية التى تخلفه عملا فنيا. وربما كان الممثل الهزلى لصالات الموسيقى هو خير مادة لذلك». ومن المحقق أن إليوت ذاته قد طبّق عمليا هذه النظرية فى مسرحية **سوينى فى نزاله**، بيد أن عمل إليوت ليس - فى المحل الأول - هو ما يرد إليه المرء، دون تردد، تقريراً نقدياً لعله كان صيغة الأعمال التى تعاون عليها و.هـ. أودن وكرستوفر إشروود. لقد نشرت مسرحية أودن **رقصة الموت**[4] (٤ - و.هـ. أودن، رقصة الموت، ١٩٣٣) قبل إخراج **الصخرة** بعام، ولكننا نجد هنا أن أى تأثير ممكن من جانب إليوت يرتد إلى **سوينى فى نزاله**. ومماله دلالة أن نلاحظ أنه وإن تكن مسرحيتا أودن وإليوت [5] (٥ - **رقصة الموت وسوينى فى نزاله**) قد أُخرجتا لأول مرة معًا فى عرض ثنائى بمسرح وستمنستر فى ١٩٣٥، فإن شذرات إليوت قد نُشرت لأول مرة فى مجلة **ذاكرايتريون** قبل ذلك التاريخ بعشر سنوات تقريبًا[1] (١ - أكتوبر ١٩٢٦ ويناير ١٩٢٧). إن قيمة **رقصة الموت** أقل، إلى حد ملحوظ، من قيمة **سوينى فى نزاله**. وكما هو الشأن فى المسرحيات التالية التى كتبها أودن بالاشتراك مع إشروود، فإنه لا ينجح كليةً فى إخضاع الشكل الذى يصطنعه لضبط وحدة تخيلية قوية. إن الصراع الدرامى فى **سوينى فى نزاله** مقصور على مقابلة مطلقة بين مستويين من الفهم، ولكن لئن كان التصور الكامن ضيقا، لقد كان الشكل النهائى للمسرحية، على الأقل، مملىً على نحو صارم من واقع متطلباته. وعلى النقيض من ذلك نجد فى **رقصة الموت** أن المؤلف لا يلوح عاجزا فحسب عن أن يقرر ما إذا كان همه الأساس هو التدهور الاجتماعى أو الروحى، وإنما تضيع أيضا معالم خيطه السائدة فى مستنقع من البرلسك هو من نافلة القول. فعلى سبيل المثال نستطيع أن نقيم مقارنة واضحة بين جزيرة إليوت

التمساحية[٢] (٢ – **سويني في نزاله**، شذرة من نزال) ويوتوبيات أودن الساحلية والريفية، وتبين هذه المقارنة أنه على حين يستخدم إليوت خيط الهروب كرمز خجصب لكل وجود سطحي باعتبار ذلك مقابلا للحقيقة المروعة لـ «الميلاد، والجماع، والموت» يسمح أودن لقوة الفكرة بأن تتبعثر من خلال سلسلة نحيلة من الإلماعات الساخرة الجارية حيث النغمة الجدية لـ:

على من يريد أن يجرّب

الحب الأوّليّ

أن يطرح ظهريًا

كل حب لجنسه

وأن يطير وحيداً

إلى الواحد.

تكاد تكون مُقدمة على نحو عارض.

والكلب تحت الجلد[٣] (٣ – و.هـ. أودن وك. إشروود، **الكلب تحت الجلد**، ١٩٣٥)، أول مسرحية يكتبها أودن وإشروود، عظيمة التشويق في استخدامها «شكلا من أشكال التسلية»[٤] (٤ – «إمكانية مسرحية شعرية»، ص ٤٧٧) كإطار درامي. إن «الدراما» كامنة في شكل ملهاة موسيقية تعج بأغانٍ شعبية وجوقات وإيقاعات الجاز وتصوير كاريكاتوري وتقنيات التمثيل الإيمائي الصامت[٥] (٥ – انظر بوجه خاص الفصل الأول، المنظر الأول، وعلى سبيل المثال:

فتى وسيم، هو ابنه الوحيد،

يدعى فرانسس، لكي يخلفه.

ليته كان هنا! نحن محتاجون إليه بشدة)

وصور العرض المسرحي التخطيطية. ومكمن إخفاق أودن وإشروود هو أنه رغم استغلالهما اللامع هذا «الشكل من أشكال التسلية» لأغراض هجوية ساخرة، فإنهما لا «يخضعانه للعملية التي تخلفه شكلا فنيا».

. . .

والمسرحية زاخرة بنغمات تحذير متنوعة – من التذكرة، على استحياء تقريبا، بالموت الماثل أبداً:

إن شيئًا سوف يسقط كالمطر

ولن يكون أزهاراً(١)

(١ – **الكلب تحت الجلد**، جوقة الفصل الأول).

مرورا بإيحاء أقرب إلى الإليوتية، على نحو متميز(٢) (٢ – لا ينبغى أن نغفل إمكانية وجود تأثير من شعر إليوت، وفى هذا الصدد – بوجه خاص – من قصيدة **الأرض الخراب**) باكتشافٍ للذات وشيك مروع:

عندما يرتفع الحقل الأخضر كغطاء

كاشفاً عما كان من الأفضل أن يظل مستوراً(١)

(١ – **الكلب تحت الجلد**، جوقة الفصل الأول)

والحق ان البناء السطحى لـ **الكلب تحت الجلد** يردنا إلى **الصخرة** التى أخرجت فى العام السابق. ومهما يكن من أمر؛ فإن المقارنة بين مسرحية إليوت ومسرحية أودن وإشروود لا تعدو أن تؤكد عيوب هذه الأخيرة. ففى **الصخرة** يتتبع شعر درامى، حقيقةً، فى آن واحد حدث الدراما والنمو الروحى المنسوج، على نحو لا انفصام فيه، بتقدم هذا الحدث

. . .

(عن مسرحية **صعود ف ٦**)

فى هذه المسرحية صدى متميز من صور استخدمها إليوت فى شعره الباكر، خاصة **جريمة قتل فى الكاتدرائية** التى أُخرجت فى العام السابق لنشر **صعود ف ٦**. نستطيع أن نأخذ، مثلا، الأهوال المفاجئة التى تهاجم ضواحى الكاتبين المسرحيين:

مسز أ: لقد تلقيت تحذيرات فريدة:

فى عينىّ الشحاذ خبرت الزلزال والسموم

مستر أ: إذ كنت أجلس فى المطعم المزدحم، ترامى إلى سمعى مسارات ابن عرس (١) (١ – الفصل الأول، المنظر الأول، قارن:

لقد سمعت

صوت الناى فى الليل، صوت الناى والغربان
رأيت ساعة الظهيرة
أجنحة حرشفية تميل، ضخمة مضحكة
ذقت
نكهة اللحم العفن فى الملعقة. جريمة **قتل فى الكاتدرائية**، القسم الثانى)

وهى أهوال يخنقها التوسل إلى أمان المتعة المألوفة:

مسز أ: إن لحظات نشوتنا لم تكن خارقة للمألوف
ولكنها كانت حقيقية

مستر أ: فى الفندق المطل على البحر خبرنا هوىً حقاً.

مسز أ: إذ بعدنا عن الأتوبيس السياحى، تحت أشجار زان هائلة،
أدهشتنا وفرة زهور الأجراس الزرقاء
والطيور التى لا اسم لها
ولم يكن قطار الشبح وقطار الملاهى مخيبين للآمال دائمًا(٢) (٢ - الفصل الثانى، المنظر الثالث، قارن:

أقمنا الأعياد واستمعنا إلى القداسات
وخمّرنا الجعة وعصير التفاح
وجمعنا العشب استعداداً لمواجهة الشتاء.
تحدثنا عند ركن النار
وتحدثنا عند أركان الشوارع
ولم نكن نتحدث همساً على الدوام
نعيش وجزئيًا نعيش. **جريمة قتل فى الكاتدرائية**، القسم الأول)

إن هذه الإيقاعات والصور مألوفة فى عمل إليوت، ولكنها فى هذه المسرحية ليست محملة بأصالة وحدة التصور الكامن عند إليوت. إن إليوت يستخدم صور الخوف فى تدعيم تجدد روحى إيجابى. أما فى عمل أودن وإشروود فإننا نرد إلى تصورٍ رث لعدم رضاء مشاكس عن تفاهة الاتصالات الاجتماعية.

إليوت وتنيسون

ت.س. إليوت وولت وتمان

بقلم س. مسجروف

إن انطباعى القائل بأن إعجاب إليوت بتنسون ضارب الجذور فى ذكريات شبابه إنما يدعمه فحص لسائر قصائد تنسون التى يذكرها إليوت أو يسوقها. إنه يتوقف بخاصة عند مجموعة الغنائيات الباكرة التى يحتمل أن تتوسل لحنيتها الفنية وألوانها الكثيفة إلى القارئ الشاب. وعلى ذلك فمن المشجع أن نجد فى قصيدة «بربانك بنسخة من دليل بديكر» استخداما تهكميا مقصودا لبيت من إحدى قصائد هذه المجموعة (وإن لم يذكر إليوت هذه القصيدة فى مقالته). إن بيت:

صارا معًا، وسقط

يراد به أن يسترجع بيتًا من «الشقيقات»:

كانا معًا، وسقطت –

بل هو فى الحق قلب واعٍ ومدمر لموقف رومانسى، كذلك الذى سوف نجده المرة تلو المرة فى أصدائه من وتمان. والقصائد التى يذكرها إليوت فى مقالته تبدأ بمقطوعة من «أغنية الشقيقات» ولكننا نستطيع أن ننحىّ هذه جانبا لأنها ليست مطبوعة فى طبعات تنسون المتوافرة عادة، ولا يسوقها إليوت إلا من أجل براعتها العروضية. أما القصائد الأخرى فهى: قصيدتا ماريانا، و«حوريات البحر» و«آكلو اللوتس» و«سيدة شالوت»، وبعض قصائد أخرى لم يسمها إليوت. ومن «ماريانا» يسوق (كبرهان على أنه مع مقدم تنسون «قد حدث شىء مهم» فى الشعر الإنجليزى) الأبيات التالية:

وطوال اليوم داخل البيت الحالم
كانت الأبواب على مفاصلها تصرّ
والذبابة السوداء تغنى فى زجاج النافذة

وسيشعر قراء إليوت على الفور بحركة فى ذاكرتهم تسترجع بيوتا متداعية وغرفا مغلقة المصاريع من أكثر من قصيدة، وفى المحل الأول من «إيست كوكر»

إن الدور تحيا وتموت، ثمة وقت . . .

للريح وقت كيما تحطم زجاج النافذة المخلخل

وكيما تهز بطانة الحائط الخشبية حيث يعدو فأر الغيط[7] (٧ – لاحظت مس جاردنر (هامش ٥) ص ٥٤ – ٥٥ هذا التوازى، وإن كانت تعتبر «المصادر غير مهمة البتة» من أجل تذوق شعر إليوت.)

(وعرضا ترد كلمة «الريح» فى مقطوعتى «ماريانا» قبل المقطوعة المذكورة وبعدها). وسيتذكرون أيضا بيت «ليتل جيدنج» الميت:

قد كان الغبار الذى نستنشقه بيتا

جدارا وكساء جدران خشبيا وفأرا

ولكن ليس هذا كل شىء. فبيوت «إيست كوكر» هى أيضا «تقوم وتسقط» وتعود «إلى الأرض»: وهى صياغة توحى بقصيدة أخرى باكرة من قصائد تنسون «البيت المهجور»:

بنى البيت من **الأرض**

وسيسقط ثانية إلى الأرض

ومن البيوت الأخرى المتداعية عند إليوت بيت «جيرونيتون» ومن هذا نستطيع أن نضيف تفصيلاً آخر: إن «الرجل العجوز» فى «البيت الريحى» «البيت المتداعى».

يفكر فى أولئك الذين «يلدغهم الذباب»، والحق ان «جيرونتيون» تقدم حصاداً أغنى من حصاد «إيست كوكر». وليس من قبيل المصادفة، على ما يظهر، أنها وماريانا تتقدمهما مقتطفات من نفس المسرحية «كيل بكيل». وبادئ ذى بدء فثمة صلة بين «جيرونتيون» و«البيت المهجور»: إن تنسون يكتب عن «الحياة **والفكر**» باعتبارهما «مستأجرين لا مبالين» بينما يجعل إليوت **«أفكار»** الرجل العجوز **«مستأجرى** البيت».
أضف إلى ذلك أن عبارات «جيرونتيون» الافتتاحية والختامية:

أنتظر المطر . .

أفكار مخ جاف فى فصل جاف

لها ما يقابلها فى «فاطمة» تنسون حيث السيدة فى «جدب مشتعل» «تتعطش إلى الجداول والشآبيب» بينما تغشى فى **«مخها الجاف»**. ولكن أكثر أوجه الشبه إقناعا هى العبارة التالية لذكر الذباب التى أوردناها:

غاصت ركبتاى فى المستنقع الملح

فهذا يعيدنا إلى «ماريانا فى الجنوب» (وهى مرة أخرى قصيدة عن بيت وحيد) وإلى الأبيات:

الجفاف الحجرى **والملح** المتصاعد بخاراً:

إلى أن نامت الآن مرة أخرى فى الظهيرة

ولاحت **غائصة حتى الركبة** فى عشب الجبل.

ليس «عشب الجبل» فى جيرونتيون، ولكنه يعاود الظهور مرة أخرى فى ارتباط وثيق بمبنى مهجور لا نوافذ فيه، فى **الأرض الخراب**، باعتباره

فى هذه الحفرة النخرة بين الجبال

. . تشدو الأعشاب

والحق أن ثمة أوجه شبه كثيرة - من حيث التفاصيل والجو العام - بين مناظر إليوت الطبيعية ومناظر قصائد تنسون الباكرة. ففى كليهما صحارى ومياه آسنة، وقحط وأنوار لامعة، رغم أن كلاً منهما يجمع تفاصيله بترتيب مختلف. وهكذا فإن «مستنقع» «جيرونتيون» (وكذلك «العشب» الذى يلى بعد أبيات قليلة) ربما كان آتياً من «كتل عشب المستنقع» فى ماريانا، أو ربما من «المستنقع الهائل اليباب» (قرب «كوخ منخفض») فى «أنشودة إلى الذاكرة»(1). ثم فى **الأرض الخراب**، قرب قطعة عشب الجبل التى أوردتها، ثمة :

زيز الحصاد

والأعشاب الجافة التى تشدو

(١) إنى ميال إلى أن أجد فى هذه القطعة أصلا لأبيات «بيرنت نورتون» الختامية

مع «صوت الماء» فى البيت التالى مما يسترجع من «ماريان فى الجنوب»:

فى المساء كان **زيز حصاد جاف يغنى**

ويأتى **صوت كأنما من البحر**

ويرتبط بـ «الأرض الخراب»، من حيث الصورة والنغمة، قصيدة قصيرة هى «قد هبت الرياح» حيث عبارة «سطح النهر المسود» تسترجع «السد المسود المياه» فى «ماريانا». وفى «الصخرة» ثمة قطعة أخرى عن الماء:

النور الذى يميل فوق أبوابنا الغربية عند المساء

والشفق فوق برك راكدة عند طيران الخفاش

مما يذكرنا لا بـ **«طيران الخفافيش»** فى «ماريانا» فحسب وإنما أيضا بـ:

كان النهار

ينزلق نحو تعريشته **الغربية**.

وفى البيت السابق لهذه الأبيات فى ماريانا ثمة «شعاع الشمس الكثيف» الذى يسترجع بدوره مرة أخرى نهاية «بيرنت نورتون»:

فجأة فى شعاع من ضوء الشمس

حتى أثناء حركة الغبار

وكذلك «الغبار المعلق فى الهواء» للبيت الميت فى «ليتل جيدنج».

إن «المستنقع الهائل اليباب» عند تنسون «يمتد رحيبا بريا» وقربه «المياه المخندقة تجرى من السماء إلى السماء» كـ «شعارات للانهاية». وفى البيت التالى «حديقة» كما أن فى بيت إليوت الملاصق ضحك أطفال «بين أوراق الشجر» وذلك كما يوضح مطلع القصيدة فى حديقة أيضا. وفى تنسون، بطبيعة الحال، هذه أرض سبخة.

وكلا الشاعرين يقوم بنقلات سهلة من بيوته المهجورة إلى البحر، وسنتذكر أنه من بين قصائد تنسون الباكرة التى أثنى عليها إليوت قصيدة «حوريات البحر». ومهما يكن من أمر فإنى ميال إلى أن أبحث بالأحرى عن أصل عرائس بحر بروفروك الرواغات فى قصيدتى «شيخ البحر» و«عروس البحر». ولئن قيل إن عرائس البحر عند كلٍ من إليوت

وتنسون تتصرف كما هو منتظر منها لا أكثر، فسأشير أيضا إلى القسم الثانى من «الأرض الخراب» حيث فى قطعة تذكرنا بـ «هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه»

وقبل «نار غابة بحرية» – تجلس السيدة كعروس بحر تنسون على عرش – مع إقرارنا بالدين إلى كليوباترا أيضا – وتسوى شعرها وتهدد بأن تندفع إلى الشارع «وشعرى مسدل هكذا» – عروس بحر تنسون الأكثر شاعرية تترك شعرها «مرسلا إلى أسفل». وتلعب نسخة عُصابية من لعبة عروس البحر – «اللعبة البريئة: «من تراه يحبنى؟ من تراه لا يحبنى؟» وهى نسخة قريبة من الأصل بحيث تقدم على الأقل معادلا إيقاعيا لبيت: «ترى ما عسانى أفعل الآن؟ ما عسانى أفعل؟» أضف إلى ذلك أنه كما فى غرفة إليوت المظلمة حيث «الشمعدان ذو السبعة أفرع»

أشكال محملقة

تبرز إلى الخارج متكئة لتبطن الغرفة المقفلة الصمت

فكذلك فى تنسون، بين «اليشب **المتفرع**»:

كل الأشياء المتفرعة، وذات القرون، والناعمة

خليقة أن تطل من كرة البحر المجوفة

ناظرة كلها إلى أسفل حباً فىّ.

إن بعض هذه المشابهات قد تكون صدفا، ولكن ليس كلها. فمجموعتا القصائد أشد شبها، فى موضوعهما الأساس، من أن يكون الأمر مصادفة. إن الغنائيات التنسونية الباكرة تكاد تكون كلها عن سيدات مسحورات مهجورات خلفن يندبن – فى بيوت خاوية – عدم إخلاص عشاقهن أو عدم كفايتهم. وهذا أيضا هو موضوع إليوت: فرغم أن المهاد والجو لم يعد رومانسيا، إذ انتقل من البيت الريفى المحاط بخندق إلى الصالون العالمى الموطن، فإن محنة السيدات فى «الأرض الخراب» وفى «صورة سيدة» وفى «بروفروك» تظل نفس المحنة، على حين تعكس «جيرونتيون» الموقف بلغة المذكر. بل إن ثمة شبها معينا من حيث المهاد الجغرافية: لأنه فى كل قصائد المجموعة التنسونية، وليس فى «ماريانا فى الجنوب» فحسب، إيحاء دائم بأراضٍ جنوبية وسماوات جنوبية تعبر عنه مباشرةً أبيات:

. . إنى أبحث عن سماء أدفأ

ولسوف أرى قبل أن أموت

نخيل الجنوب ومعابده.

ويتذكر المرء من الأرض الخراب:

إنى أقضى شطرا كبيرا من الليل فى القراءة، وأمضى جنوبا إذا جاء الشتاء

وعلى نحو أوضح من **اجتماع شمل الأسرة** (حيث ويشوود ليست سوى نسخة أخرى من بيت الطفولة المتداعى)

قد كنت لأتبع الشمس، لا أن أنتظر من الشمس أن تجئ هنا.

لكنت أذهب جنوبا فى الشتاء، لو أمكننى ذلك.

وبالمثل فإن الأبيات التى تلى بعد قليل من نفس المسرحية:

هارى، هارى، إنك بالغ الارهاق

والعصبية . .

إنك لست متعودا على مناخنا الضبابى

والاقليم الشمالى

تردنا إلى مقطوعة تنسون الافتتاحية:

تسألوننى لم – وإن لم أكن على راحتى –

أعيش فى هذه المنطقة

أنا الذى تترنح روحى فى الضباب

وتتوق إلى البحار الأرجوانية.

ليس من الصعب أن نعيد بناء القرابة بين الشاعرين. يستطيع المرء أن يتخيل ثملاً باكراً بالفتور المسكر والحسية الثقيلة لغنائيات تنسون، وافتتاناً بموقف رومانسى نمطى. بل ربما أضاف المرء ذكريات شخصية عن بيوت قديمة عرفها الشاعر فى طفولته. وفيما بعد، رغم أن العقل الآخذ فى النضج يتحرك غير راضٍ عن خداع

الرومانس، تبقى فيه إثارة متخلفة من تلك العذوبة الباكرة. والنتيجة هى أنه بينما تجاهد قصائد مثل «بروفروك» لكى تعكس وضع عربة التفاح الرومانسية بأكملها، وتقدم وضع السيدة المهجورة لا لشيء إلا لكى تكشف عن زيفه، ينم تفصيل هنا أو عبارة هناك على الأصل نصف المتذكر.

ولنعد إلى مقالة إليوت. إن الصلات بين شعره وقصيدة «فى الذكرى» ذاتها أقل: وهذا طبيعى لأن «فى الذكرى» قصيدة أقل احتمالاً من الغنائيات أن تفتن قارئًا مراهقًا. ويختار إليوت لكّى يخص بالثناء القسم السابع المرموق:

أيها البيت المظلم، الذى أقف عنده مرة أخرى . . .

ها هنا فى الشارع الطويل الكريه

أيتها الأبواب التى كان قلبى يخفق عندها

بالغ السرعة ينتظر يداً

يداً لا سبيل الآن إلى الإمساك بها،

فانظر إلىّ إذ أنا لا أجد سبيلاً إلى النوم

وإنما أزحف كالمذنب

نحو الباب فى بُكرة الصباح.

إنه ليس هنا، لكن على مبعدة

تبدأ ضجة الحياة مرة أخرى،

وفى شحوب، خلال المطر المتساقط رذاذه،

ينبلج الصبح الخاوى على الشارع العارى

لن ينازع أحد إليوت حكمه أن هذا شعر عظيم. ولكن الدقة تلزمنا بأن نلاحظ مرة أخرى أن مادته إنما هى من نوع يستخدمه كثيراً فى شعره الخاص: فمرة أخرى يقودنا إلى بيت مظلم وإلى «أبواب» وعبر «شوارع» تشكل المنظر الطبيعى لكثير من

قصائده الباكرة. وكتعليق على مشهد الشارع عند تنسون، تكفى بضع قطع من بين قطع أخرى كثيرة متشابهة:

وعندما عاد العالم كله إلى وعيه

وتسلل الضوء بين المصاريع . . .

رأيت الشارع فى رؤيا

لا يستطيع هو ذاته لها فهمًا

الشآبيب تلطم

المصاريع المحطمة وأوعية المداخن

وفى ركن الشارع

يزفر البخار حصان عربة وحيد ويدق الأرض

. . راجعة شأنها دومًا

اللهم إلا أنها تحمل إلىّ إحساسًا طفيفًا بالقلق

إنى أرتقى الدرجات وأدير مقبض الباب

شاعرا وكأنما صعدت على يدىّ وركبتى

الساعة الرابعة

ها هو ذا الرقم على الباب.

الذاكرة!

إن الصلة هنا هى من الوضوح إلى الحد الذى لا نجد معه ما يدهشنا فى ملحوظة إليوت القائلة إن هذه الرؤيا التنسونية «ترسل فىّ الرجفة التى لا أحصل عليها

من أى شىء فى قصيدة مود». ومن الشائق أيضًا أن الأجزاء المتاخمة من «فى الذكرى» تشتمل مرة أخرى على موقف العاشق المهجور – امرأة فى إحدى الحالات، ورجل فى حالة أخرى – الذى كثيرا ما فتن إليوت:

أواه! فى مكان ما يمامة متضعة غير واعية . . .

(ويلاحظ المرء كم يتكرر تفصيل تسوية الشعر عند الشاعرين). أضف إلى ذلك أن فى القسم العاشر ما يلوح أشبه بذكرى مشتركة مصدرها سافو. فحيث يقول تنسون:

إنك تعيدين الملاح إلى زوجته

والرجل المسافر من أراضٍ أجنبية . .

يعلن إليوت فى **«الأرض الخراب»** مقدم ساعة المساء التى

ترد الملاح إلى بيته من البحر

والأمر الشائق بوجه خاص فى هذا الصدى هو أننا سوف نجد استخداما آخر له، وفى سياق بالغ الإيحاء، عند وتمان.

والقطع الأخرى التى يسوقها إليوت من «فى الذكرى» إنما يقدمها كأمثلة لمعتقدات تنسون الفلسفية، وهى من ثم أقل صلة بعمله الخاص. ومع ذلك فليس من المحال أن نشم رائحة **سوينى** فى بيت:

ما عاد نصف قريب للمتوحش

ولا حتى «راشيل المسماة رابينوفتش» إذ «تمزق الأعناب بمخالب قتالة» فى

الطبيعة حمراء الناب والمخلب

كيف إذن ترتبط هذه الذكريات من تنسون بتلك من وتمان؟ إنها أقل امتدادا وأقل عمقا – فيما إخال – من ذكرياته عن الشاعر الأمريكى، وذلك لكونها أقرب إلى الذكريات «الأدبية» الخالصة. فعلى الأقل ثمة صدى واحد – ربما أكثر – واع وتهكمى عن عمد. ومع ذلك فهى من نوع يفسر مطابقة إليوت بين وتمان وتنسون فى المقالة التى بدأ منها هذا الجزء من بحثنا. إن كلاً من وتمان وتنسون رجل من جيل أسبق، فتن – كلٌ بطريقته الخاصة – الشاعر المستيقظ فى إليوت. وكلاهما قد انتهى إليوت إلى

فقدان الثقة فيه، ولكن شذرات من شعر كليهما ظلت كامنة فى ذاكرته، لكى تشق طريقها إلى السطح عندما يستدعيها موضوع مشترك أو موقف مشترك.

تذييل: إليوت وتنسون (١)

لم أتتبع، فى متن كتابى، أوجه الشبه بين إليوت وتنسون خارج تلك المناطق من عمل تنسون التى توحى بها مقالة إليوت. بيد أن ثمة مجالا لدراسة أكثر تفصيلا، قد تستطيع أن تبين أن التاريخ الروحى لكلا الرجلين أكثر تشابها مما يلوح لأول وهلة. إن «أربع رباعيات» كما تلاحظ مس جاردنر تشترك فى بعض الخصائص مع «يوميات روحية كقصيدة **فى الذكرى**» (٢) وفى هذا التذييل أسجل بعضا من النقاط التى يمكن أن تجسدها مثل هذه الدراسة.

هناك، أولا، الصلة بين قصائد تنسون الآرثرية وقصائد إليوت التى تمتاح من نفس المادة. إن كثيرا من مشابهات التفاصيل الواضحة موجود فى مصدرهما المشترك: مالورى مثل اسم «الأرض الخراب» ذاته، والكنيسة المهجورة، والأشكال المسربلة بعباءات سوداء ممن يخفرون آرثر فى رحلته الأخيرة (رغم أن هذا التفصيل الأخير أعمق اشتقاقا من وتمان كما رأينا). بيد أن «العمود المكسور» فى **«الرجال الجوف»** (منظورا إليه فى ذاته، ودون اعتبار لتفصيلاته الثانوية) قد يكون ذكرى لـ «العمود المحطم» الذى يقارن به تنسون الملك المحتضر، وبيت إليوت :

وفى الهواء انقلبت أبراج

(فى قطعة مشحونة بالذكريات الباكرة) يستدعى بيت تنسون «بريجات راسخة مقلوبة رأسا على عقب فى الهواء» من «جاريث ولينيت». والحق ان صورة السلم عند إليوت قد تكون مشتقة جزئيا من الصعود إلى الرؤيا الروحية فى «الكأس المقدس» والقصائد المتصلة بها. وهكذا فإن السيدة «فى رداء أبيض» إنما يقابلها جالاهاد:

(١) إنى مدين لزميلى دكتور أ.أ. شبارد بكثير من النقاط الواردة فى هذا التذييل.

(٢) **فن ت.س. إليوت**، ص ٤٧ .

وكان بيننا واحد، يتحرك دائمًا

بيننا فى درع أبيض، جالاهاد.

على حين أن «أحادى القرن» فى القطعة ذاتها يمكن أن يُقارن بـ «أحادى قرن بلا قرون» عند تنسون. والذين يبحثون عن سلالم وطيور صادحة وبرك (قارن: «أشرعة بيضاء تطير على البحر الأصفر») سيجدونها كلها فى «زواج جيرانت» و«السروة الداكنة التى تتشبث بالأحجار» تنمو فى أرض «الكأس المقدس» كما تنمو فى أرض «للذكرى».

مجلة «سكروتنى»

صيف ١٩٤٦، ص ٦٧

هـ. أ. ميسون

تجلية إليوت

التدريب على **«أربع رباعيات»**. تأليف ريموند برستون (الناشر: شيد ووارد، ٥ شلنات)

يدعو المؤلف «هذا السجل الوجيز لعدة قراءات لـ «أربع رباعيات» «على أحسن تقدير: تجربة فى التفسير». ويضيف «إن ما نحتاج إليه من أجل تصحيح أوجه النقص فى قراءة المرء الشخصية ليس تبادلا لنيران النقد، وإنما مناقشة تعاونية هادئة للتفاصيل». ولسوء الحظ، أجدنى ملزما بأن أخالفه الرأى.

مجلة «بويترى» مارس ١٩٦٥ – ص ٣٩٣

هنرى راجو

ت.س. إليوت: ذكريات وتحية

تحدثنا عن رلكه – ووجد مستر إليوت نفسه لا يطيق صبراً، فى سنه، على مشقة التعامل مع «أسطورية خاصة» – وعن شعر أودن الجديد فى قصيدة **فى الوقت**

الحاضر التى قرأها حديثا. وبتلك الطريقة الحلوة، المشبعة بالتقدير، التى كان يعامل بها الشعراء الشبان، دون تورية ساخرة تقريبا - أو إذا كان ثمة تورية فهى من النوع السقراطى . . وبتلك الطريقة الجادة المهذبة قال: «**يسرنى** أنك ملت إلى كتاب أودن. لقد انتهيت من قراءته لتوى، وإنى لأميل إليه بدورى».

مجلة «ذا ساوث أتلانتك كوارترلى» ١٩٥٤

مورتون سيف

أثر ت.س. إليوت فى أودن وسبندر

إن ت.س. إليوت، فى نقده كما فى شعره، يملك سلطانا غير عادى على حقل الأدب المعاصر بأكمله. وتأثيره أعمق ما يكون فى جيل الشعراء الانجليز الذى تلا جيله مباشرة، وهى مجموعة تشمل وستان هيو أودن وستفن سبندر. ما من صاحب شهرة أدبية يحظى بتوقير من الجمهور أعظم، ولا باحترام من النقاد أكثر مما يحظى به إليوت الذى حقق أكثر مما حققه أى كاتب آخر، بقيد الحياة، لخلق مناخ الفكر والحساسية الذى نشأ شكل ومضمون الشعر الانجليزى والأمريكى فى ظله أثناء ربع القرن الأخير.

ص (٦١)

إن من خدمات إليوت الجليلة للأدب الانجليزى إلحاحه على ان الكتاب لا يستطيعون أن يطرحوا عنهم الموروث الأدبى. وهذه النصيحة المفيدة، موجودة أساسا فى نثره مثل «ما الأثر الكلاسى؟» و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» . . .

ص ٦٢

وأودن أيضا هو تلك الظاهرة النادرة: شاعر مولود فى بريطانيا يحمل فى أعماقه أحداث وأفكار القارة الأوربية، كما تبين قصائده «إسبانيا ١٩٣٧» وكتاب **رسائل من أيسلندا**. إنه، أكثر من أى شاعر آخر، قد اضطلع بالدور الذى لعبه إليوت منذ عشرين عاما خلت. وقد أبرز ف.و. ماثيسين دين أودن لإليوت . . إن كلا الشاعرين يبحث عن نظام فى عالم يزداد حظا من العماء، ولكن إليوت يرى الحاضر العمائى إزاء نظام الماضى، على حين أن أودن يعتبر النظام مستمرا ومتغيراً.

ص ٦٢

إن (إليوت)، فى نقده وشعره، قد نقل، على نحو جليّ، عماء الأوضاع الذهنية والاجتماعية المعاصرة. لقد كتب: «إن فترتنا فترة اضمحلال. فمعايير الثقافة أدنى اليوم مما كانت عليه منذ خمسين عاما خلت. والدلائل على هذا الاضمحلال تتجلى فى كل فروع النشاط الإنسانى». وهذه النتيجة قد تقبلها – من حيث الأساس – أودن وسبندر اللذان يعالج شعرهما هذا الاضمحلال. بل إن سبندر قد ألف كتابا عنوانه **العنصر الهدام**، يتخذ من أفكار إليوت عن الانهيار الثقافى دعواه. إن فصولا عن إليوت وهنرى جيمز وييتس ولورنس وغيرهم تعالج علاقة فنهم بعصرهم. وعرضاً نلاحظ أن هنرى جيمز وجيمز جويس مصدران قد استمد منهما، بوفرة، إليوت وأودن وسبندر.

ص ٦٣

على الرغم من أن أودن وسبندر قد تمثلا فكر إليوت القاتم، فإن مواضع التأكيد عندهما مختلفة. إن شعر أودن دار مقاصة لعلم النفس والعقيدة الاجتماعية الحديثين؛ ولئن لاح أن إليوت ضاربٌ بجذوره فى الماضى، لقد لاح أودن – وإن تكن اهتماماته جارية إلى حد مسرف – متحولا تجاه المستقبل. إن كل ما هو كامن فى إليوت نراه وقد نما – وأحيانا نضج حتى العفن – فيه. ففى غمصر اختلاط تراجع إليوت عنه إلى الكنيسة، كان أودن هو الشاعر الرائد فى محاولة إقامة مركب من رجال العصابات والكهنة والبغايا والمسافرين التجاريين وموائد الجراحة التى أدخلها إليوت فى الشعر الانجليزى. إن عمله يدور، إلى حد كبير، حول «الخرائط والفتيان» على حين يحتفظ بالقدرة على التفكير الأسطورى التى تميز خير عمل إليوت. وحيث يقع اختلاف يكون مرجعه أن أودن قد ظل دائما اجتماعيا بعمق. إنه يكتب عن الإنسان باعتباره كائنا اجتماعيا ولا يكاد يكتب عن المشكلات القصوى كالحياة أو الموت أو الأبدية أو علاقة الإنسان بالطبيعة، وهو ما شغل إليوت. بيد أن كلا الشاعرين يدركان أن النظام الاجتماعى قد دبّ إليه البلى. والمشكلة هى ما إذا كان الشر فى الإنسان ينتج الظلم الاجتماعى والمعنوى، أم العكس. لقد تذبذب أودن بين الموقف الماركسى القائل إن البيئة مسئولة عن خلق الاضطراب النفسى، والفكرة الفرويدية القائلة إن النفس هى «محرض الشغب» الحقيقى. ولئن وصل أودن فى النهاية إلى هذا الاختيار الأخير، لقد شغل المكان الذى وصل إليه إليوت من طريق المسيحية والذى كان أيضا – قبل التحليل النفسى بزمن طويل – يرد الظلم والشرور الاجتماعية إلى منابع معنوية. إن الموروث

الذى يناصره إليوت يعلن أن السعادة نتاج للنظام الداخلى. وفى **رسالة العام الجديد** (١٩٤١)، التى ربما كانت خير قصيدة تعليمية فى عصرنا، ينم أودن أخيرا على علائم إقرار بأنه لا بد للفرد من أن يحل أولا مشكلاته الخاصة إذا أراد أن يعين المجتمع ككل. وفى ١٩٣٠، قبل مرحلته الماركسية، كان الشاعر يجهر بعقيدة «تغير فى القلب» مشابهة، ولكنه – طوال الثلاثينيات – ظل يبشر بإنجيل الانخراط الشخصى. وهذه الفكرة عن تقلد الفنان للمسئولية قد كانت مضادة لنظرية إليوت اللا شخصية، ومؤداها أن الفن ليس «عن أى شىء» وإنما يوجد بحقه الخاص كخبرة جمالية.

ص ٦٤

أثَّر استخدام إليوت للغة فى كلا الشاعرين ولكن على أنحاء مختلفة. إنهم جميعا يشتركون فى الايمان بأن «الشعر مصنوع من كلمات» وأن الحياة التخيلية للشاعر الفرد متصلة، على نحو وثيق، بحيوية موارد اللغة التى يجدها أمامه. وقد حاول أودن أن يخلق «كلاما عاما» على أساس من هذا المبدأ، ومصطلحًا يستمد عناصره من الوسط الاجتماعى والذهنى للعصر. ومن هذه المحاولة للكتابة باللغة الشائعة فى المشرب والمصنع وحفلة الحديقة والحياة اليومية انبثقت رطانة صالات موسيقية للمثقفين أو شعر لهجة حُوكى على نطاق واسع. بيد أن الهدف الأصلى لأودن يذكر القارئ بإدخال إليوت انعطافات الكلام المعاصر فى قصائده الباكرة، حيث كان يأمل أن يقيم منهجه الأسطورى فى إبراز التوازى بين الماضى والحاضر. وفى قصيدة «رحلة المجوس»، وهى قصيدة عن ميلاد المسيح، تتسم الأبيات بالطابع المعاصر الذى يكدح أودن من أجل الوصول إليه. ويلوح أن هذه القصيدة الواحدة قد كان لها تأثير رُشيمى عميق فى أودن الذى عالج هذه المادة ذاتها فى «فى الوقت الحاضر» وهى مسرحية معجزات حديثة عن ميلاد المسيح. إن هدف الشاعرين واحد وهو توكيد التضاد بين السر السامى والعادية اليومية للعالم الإنسانى الذى تجلى فيه. يتسم نظم إليوت بتوازن ربما يكون قد تعلمه من دريدن، وقد كان إليوت هو الذى أرشد أودن إلى أعمال دريدن ودن. إن أصداءً من إليوت تتخلل عمل أودن، خاصةً فى معالجته للرعاة الذين يسجل إليوت – على نحو يدعو للإعجاب – همهم ونفاد صبرهم من جراء المضايقات التى لاقوها على طول الطريق.

. . .

وأودن يقول:

كان الطقس مخيفًا،

والريف موحشًا،

والمستنقع، والدغل، والصخر، والأصداء تهزأ

داعية أملنا مخالفًا للقانون.

ويوسف – فى نسخة أودن – شخص عادى جداً يخرج لمقابلة صديقته دون أن تتجه شكوكه إلى الدور الجليل الذى قدر له أن يلعبه:

كان حذائى لامعا، وقد نُظف سروالى وكُوىّ

وكنت مسرعا لمقابلة

حبيبتى المخلصة.

وعندما وصل إلى الخان «كان المشرب مرحا، والإضاءة حسنة التصميم». وقد دعاه أحدهم إلى كأس «على حساب الخان».

ص ٦٥ – ٦٦

إن تجارب كل من أودن (بالاشتراك مع إشروود) وسبندر فى كتابة مسرحيات شعرية تدين بالكثير لمسرحيات إليوت الشعرية رغم أن مسرحيات الشاعرين الشابين أكثر انغمارا فى الأحداث المباشرة. إن نوع المادة التى استخدمها إليوت كثيرا ما نلتقى به فى مسرحيات أودن: قارن، مثلا، المشهد فى **الصخرة** حيث يجبه الكنيسة ذوو القمصان الحمراء وذوو القمصان السوداء والبلوتوقراطيون، بمسرحية أودن **رقصة الموت** أو ذلك المشهد فى مسرحية إليوت **جريمة قتل فى الكاتدرائية** حيث يتحول قتلة بكت الأربعة إلى الجمهور ويبررون فعلتهم. إن أحاديثهم محاكاة ساخرة للانجليز «المهذبين» المحدثين، ذوى الدعاوى اللبرالية على نحو غامض، ممن يخطبون فى حشد انتخابى.

إن النغمة والإشارة الكلبية المباشرة الكامنة فى المقتطف من هذا المشهد، وهو نشاز على نحو عنيف يفسد عزة المسرحية، يمضيان شوطا بعيدا فى الايحاء بمسرحية أودن **الكلب تحت الجلد**.

وثمة آثار أخرى محددة من تأثير إليوت تزخر بها أعمال أودن. إن «فى الوقت الحاضر: أوراتوريو لعيد الميلاد» كان يمكن أن تسمى تعليقا على قصيدة إليوت **أربع رباعيات**:

لئن كان بمستطاع العضلة أن تستشعر النفور، لقد ظلت هناك

حركةٌ كاذبة تقوم بها؛

لئن كان بمستطاع العقل أن يتخيل الغد؛ لقد كان ثمة هزيمة تذكرها؛

ما ظل بمستطاع النفس أن تقول «أنا» فإنه يستحيل ألا تتمرد؛

ما ظلت هناك فضيلة عارضة، فإن ثمة رذيلة ضرورية:

والحقيقة لا يمكن أن توجد، والمعجزة لا يمكن أن تقع.

..

إيه أين ذلك المركز الخالد الذى لا اسم له

والذى تقع كل نقط تعريفنا وموتنا على مسافة متساوية منه؟

إن «الملكات الأربع» – الحدس والشعور والاحساس والفكر – التى تسود «البشارة» تشبه مستويات الاستجابة الأربعة عند إليوت فى مسرحياته، ومستويات الحدة الأربعة فى **أربع رباعيات** وهى تعاود الظهور فى **عصر الهم (١٩٤٧)** فى صورة الشخصيات: كوانت، وهو موظف كتابى للشحن، وإمبل وهو طالب فى السنة الثانية فى كلية التحق بالبحرية، وروزتا وهى تعمل فى قسم المشتريات بمتجر، ومالين وهو أستاذ يعمل الآن فى القسم الطبى بالمخابرات. يستخدم أودن هؤلاء الناس على أنهم «أفكار مشخصة»، خُلقت من أجل التعبير عن خيوط أكثر مما ترمى إلى رصد الشخصيات على نحو فردى حاد. إنهم يرمزون إلى قسمة الإنسان، الرباعية أكثر منها ثنائية. إن لقاءهم مصادفةً فى مشرب واسترجاعهم الاستبطانى المتبادل لعصور الإنسان السبعة

ومراحله السبع تومئ إلى أمل فى تصالحها، فى النهاية، داخل الفرد. وأسماؤهم، كما هو الشأن مع أسماء أخرى فى المسرحية مثل سير أمبروز تتش، تُذكّر المرء بالأشخاص ذوى الأسماء الإيحائية فى قصيدة إليوت «جيرونتيون».

. . .

و«عزيزتى مسز بليبور» عند أودن من بنات عمومة «عزيزتى مسز أكيتون» صديقة مدام سوزوستريس العرافة الشهيرة. إن هؤلاء الناس عند أودن يشبهون نماذجهم عند إليوت، كما أن «أحادى القرن بين أشجار الأرز» (فى قصيدة **رسالة العام الجديد** يشبه أحادى القرن الأسطورى الذى وصفه إليوت بين شجر الطقسوس والعرعر، والفهود البيض، والسيدات المحجبات (فى قصيدة «أربعاء الرماد»).

وقصيدة **رسالة العام الجديد** مثل بارز للطريقة الكاملة التى تمثّل بها أودن جهاز إليوت التقنى. إنها، فى المحل الأول، إعادة تقرير لخيط **الأرض الخراب**، وهو العماء الذهنى للعالم الحديث. وتغطى القصيدة ستين صفحة، ولكن هوامش القصيدة تشغل خمسا وثمانين صفحة. وفى **الأرض الخراب** بدأ إليوت عادة التهميش للشعراء المحدثين، وإن وفرة الإشارات عند أودن لتثبت أنه أحسن تعلم دروسه من الأستاذ. بل ان أودن أصرح من إليوت فى الكشف عن أسارير شعره، وسقالة المصادر التى يعيد عليها إقامة أفكاره. وفى هذا العمل لأودن ثمة فرنسية زائفة توحى باللجوء إلى اللغات الأجنبية، ذلك اللجوء الذى جعله إليوت جزءا لا يتجزأ من قصيدة **الأرض الخراب**.

وثمة آصرة أخيرة توحد بين هؤلاء الشعراء الثلاثة: مودتهم العميقة لانجلترا رغم شطحات المواطنة والرحلات. إن إليوت – الأمريكى الذى تحول إلى انجليزى – يكتب:

. . .

وأودن – المهاجر من بريطانيا – يكتب هذه الأبيات من العالم الجديد رغم نقد رجال من طراز أوسيتسكى الذى قال إن «صوته لاح أجوف عبر حد ومحيط لمن يصغرونه سنا من كانوا sitting out the London blitz:

انجلترا لدىّ هى لغتى

وما فعلته عندما كنت صغيرا.

ولئن كنا الآن، نحن الأجنبيين في نيويورك،

نلتقي، يا إليزابيث، ونتحدث

عن الأصدقاء الذين يعانون في أوربا القديمة الممزقة

حيث وُلد كلانا،

ما يدحضه هذا أو يؤكده ذاك،

فإني لا أستطيع أن أفكر أو أتكلم إلا مستخدماً

الصور التي رأيتها،

وانجلترا هي التي تخبرني ما الذي نعنيه . .

ما من تلخيص لتأثير ت.س. إليوت في الخلفية الأدبية التي نما أودن وسبندر في ظلها خير مما قاله أحد هؤلاء الشعراء أنفسهم، وهو ستفن سبندر:

«إن صوت إليوت صوتُ يلوح انه ينطق بالأصالة عن كثير من معاصريه في أوربا. وتأثيره قد يكون أعظم تأثير شعريّ في عالم اليوم».

ص ٦٧ – ٦٨ – ٦٩

ت.س. إليوت

جورج وطسون

إن السـؤال يبدو منطقيـا للغـاية، ولكنه يظل، رغم ذلك، بلا جواب: مـا هو الشـىء الثورى فى نقد ت.س. إليوت؟ إن كل إنسان - باستثناء إليوت ذاته ولا ريب - يستطيع أن يرى أن الموروث النقدى للعالم الناطق بالانجليزية كله قد انقلب رأسا على عقب، نتيجة لما سال من قلمه من مقالات ومحاضرات (فهو لم يؤلف قط كتابا نقديا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة) منذ الحرب العالمية الأولى. وقد أحس كثيرون دائما بأن طبيعة تأثيره النقدى غامضة يصعب تحديدها. ويروى لنا إ.م. تيليارد، فى تاريخه لمدرسة كمبردج للأدب الانجليزى، كيف أن مقالات **«الغابة المقدسة»** (١٩٢٠)، عندما ظهرت لأول مرة «جعلتنى قلقًا، ولكنى كنت أعلم أنه لا يمكن تجاهلها» [1] (١ - **ربة الشعر بلا أغلال** (١٩٥٨)، ص ٩٧).

إن الحواريين - بل والخصوم - لم ينجحوا فى تبين الشىء الجديد والفريد فى نقد إليوت، رغم أنهم جهروا بمديحه أو السخرية منه. ذلك أن هذا الناقد الذى يعد أحصف النقاد الانجليز الكبار قد زاول فن المراوغة والتكتم ببراعة مقصودة. ففى الفترة الأولى من حياته الأدبية نراه يقرر مواقفه بطريقة تجريبية، ويجرد خصومه من سلاحهم فى النقاش بلون خاص من التهكم. وفى السنوات الوسطى من حياته الأدبية نراه يرفض المناقشة رفضًا صريحًا. وفى السنين التالية، أى منذ الحرب العالمية الثانية، نراه يدعى - بطريقة حاذقة - أنه لم يكن قط ناقدًا كبيرًا. لقد صُممت حياته النقدية لتكون لعبة تغرى المؤرخ بالتأملات الحزينة لتسلية غير المثقفين.

جورج باركر

رثائيات لـ «ت.س. إليوت»

منذ توفى إليوت فى لندن مساء البارحة
واللغة الإنجليزية
تنعى آخر طاغية رفيق بها
والكنيسة الإنجليزية واحداً من مناصريها السامقين
والأمة الانجليزية
أنبل أبنائها الأمريكيين. أما عن نفسى
فإنى أنعى صديقًا قديمًا، ومرشداً،
ورجل القدوة الخلقية.

. . .

أما عن تأثير هذا الموظف فى بنك لويدز
فى حالة الشعر الإنجليزى، فإنى أظنه
تأثيراً طاغيًا، أعنى بهذا
أنه أعاد إلينا ما كاد يختفى تقريبًا.

مجلة سكروتنى

ربيع ١٩٥٠، ص ٢

ك.أ. كورميكان

مستر إليوت وعلم الأحياء الاجتماعى

إن أكثر الأمور إرضاءً فى كتاب إليوت «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» هو أنه أمكن كتابته أساسا . فهو، أولا، يطرد بعضا من قتامته الخاصة. يضمر إليوت فى عدة مواضع أن انجلترا ١٩٤٨ تنم على تدهور من انجلترا ١٩٠٠، ولا يشير فى أى مكان -على قدر ما أستطيع أن أرى - إلى أى اعتقاد مؤداه أن انجلترا تحسنت فى الوقت ذاته. ومع ذلك فإنه لتحسن لافت للنظر أن يتقدم كاتب عظيم قوى التأثير إلى تشخيصه للأدواء الاجتماعية مفترضا بهدوء أن كل امرئ يعرف أن هذه الأدواء موجودة.

مجلة «أجندا»

خريف - شتاء ١٩٧٢ / ١٩٧٣، ص ١٥٥

بيتر ديل

الأرض الخراب

يلوح لى أن إليوت قد منحنا عملاً معيبًا. من العسير أن يكون المرء دقيقًا، أو حتى أمينا، حول ما يشعر أنه مكمن الخطأ، لأن الكثير من **«الأرض الخراب»** ونقدها شائعان فى الهواء الذى نتنفسه بحيث لا يستطيع المرء أن يقرأها قراءة جديدة بأكثر مما يستطيع أن يشاهد «هملت» لأول مرة. بيد انه يلوح لى أن القصيدة تعانى من كتلة من النوايا المنقسمة، ربما كان بعضها تحت مستوى الشعور.

ستفن سبندر

إليوت

ومع ذلك فإن إليوت لم يصطنع الموقف الذى اصطنعه أودن فى أواخر حياته، ومؤداه أنه (باستثناء كُتاب من نوع بيرون وشلى وأوسكار وايلد كانوا كتاب سير ذاتية متنكرة) تعد سيرة الفنان، كمراسلاته، ببساطة موضوعا للبحث غير مشروع. بل من المحقق أنه أقر، فى مقالة «وظيفة النقد»، بأنه يجمل بالناقد أن يكون أستاذا فى الوقائع: والوقائع تشمل المعلومات السيرية عن الكاتب.

ص ٢٢

(عن قصيدة «بروفروك»)

والحق أن هذه التشبيهات شديدة الاختلاف، فأحدها مثل لما يمكن أن يسمى صور «أعراض» (مما توجد أمثلة كثيرة له فى عمل أودن الباكر) والأخرى مثل للملاحظة الوثيقة، الطبيعية النزعة، الشديدة الأصالة.

ص ٤١

روى لى أودن كيف أنه – حين زار إليوت فى الشقة التى كان يقتسمها مع جون هيوارد فى تشلسى – وجده يلعب لعبة الصبر. فسأله: «خبرنى. لماذا تحب لعبة الصبر؟» وهنا راح إليوت يفكر جادا بضع لحظات ثم أجاب: «حسن. أظن أن السبب هو أنها أقرب شىء إلى الموت».

ص ٢٤٠

د.و. هاردنج

الخبرة فـى كـلمات

النظرة المتغيرة فى قصائد إليوت اللاحقة

(عن «**الصخرة**»)

لقد توصل مستر إليوت إلى نغمة جديدة على الشعر المعاصر. ونوعها الفريد من الوعظ جدير، خاصة، بالترحيب باعتباره نقيضا للنوع الذى يقدمه لنا الشعراء الشيوعيون الشبان: فهو، على وجه الخصوص، ينجح فى لوم من يخاطبهم ومع ذلك يظل متضعا ومتفوقا عليهم **بطريقة لا شخصية**.

ص ١١٥

من الحق، أولا، أن فى بعض قصائده (وعلى أوضح نحو فى جوقات «الصخرة») استنكارا ووعظا، وهما أمران يميل إليهما الناس الآن. بيد أن ثمة اختلافا حيويا بين الاستنكار هنا وذلك الذى نجده مثلا فى مسرحية «**الكلب تحت الجلد**»: فمستر إليوت لا يدعوك إلى أن تخطو عبر خط فاصل وتنضم إليه فى صواب مضمون - وإنما يوحى، على الأكثر، أنه يجمل بك وبه أن تحاولا معا، على أنحاء مألوفة وصعبة، ألا تعيشا على مثل هذا النحو السيء.

ص ١١٨ - ١١٩

د.أ. جونز

مسرحيات ت.س. إليوت، ص ٤٢

وفى مشهد يذكر بالتعبيرية الألمانية، ويشبه كثيرا نوع الدراما التى كان شعراء العصر الأصغر سنا - أودن وسبندر بصورة خاصة - يحاولونها، وهو المشهد الوحيد المنظوم من البداية إلى النهاية، تدخل فرق من ذوى القمصان الحمراء وذوى القمصان السوداء «فى تشكيل عسكرى» وتقدم حلولها لمشكلات المجتمع المعاصر.

ج. آيزاكس

ت.س. إليوت والمسرحية الشعرية

ينبغي أن نعتصم بالحذر في شأن التواريخ لأنها يمكن أن تضللنا جدا. إننا إذا لاحظنا أن ديوان مستر أودن «قصائد» (١٩٣٠) قد اشتمل على أحجية «مدفوع من كلا الجانبين»، وأن كتابه «الخطباء» قد ظهر في ١٩٣٢، فقد نفترض أن عمل مستر أودن الدرامي تطور في استقلال تام عن عمل مستر إليوت، وأنه حتى «رقصة الموت» في ١٩٣٣ قد ظهرت في وقت أبكر من أي دين حقيقي. بيد أن «سويني في نزاله» كانت قد نشرت بالفعل في مجلة «ذاكرايتريون» في أكتوبر ١٩٢٦ ويناير ١٩٢٧، وكان لها تأثيرها الحصيف والمتنامي خلال السنوات الخمس المتخللة.

ص ١٣٩

في ١٩٣٥ كان الجدولان التوأمان - أودن وإليوت - يتحركان جنبا إلى جنب تقريبا، ففي ١٩٣٥ كانت هناك مسرحية مستر إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» أولا في كانتربري بمبنى اجتماعات كهنة الكاتدرائية، ثم في لندن بمسرح ميركوري. ثم جاءت مسرحية و.هـ. أودن وكرستوفر إشروود «الكلب تحت الجلد» التي نشرت في مايو ١٩٣٥ وقدمها مسرح الجماعة في يناير ١٩٣٦ . وهنا نجد أن ما يلوح جدولا متوازيا ينحل إلى انقسام العصر. فحيث يختم مستر إليوت مسرحياته بقطعة من العبادة المسيحية أو مواز لها يغوص مستر أودن في المنشور الشيوعي. إن «جريمة قتل في الكاتدرائية» تنتهي بجوقة مصلين.

وفي «الكلب تحت الجلد» تصيح الجوقة بسطر واحد ختامي:

لكل حاجته: من كل قدرته

وهذا كارل ماركس القائل في هامش حزب العمال الألمان في ١٨٧٥: «من كل حسب قدرته، ولكل حسب حاجاته». وقبل ذلك، في ختام مسرحية مستر إليوت «الصخرة»، يبارك رئيس الأساقفة الشعب. أما في مسرحية مستر أودن «رقصة الموت»

فإن الإله القادم من طريق الآلة هو، مرة أخرى، كارل ماركس الذى يقول: «لقد كانت أدوات الانتاج أكثر مما يستطيع احتماله. لقد صفى».

وفى ١٩٣٦ أقبلت مسرحية أودن وإشروود «صعود ف ٦» وهى مازالت قوية ودرامية فى تأثيرها بعد أربعة عشر عاما، كما أثبت تقديمها الإذاعى حديثا، وفى ١٩٣٨ آخر مسرحية لهما «على التخم» بأغنيتها على لحن «آنسة من آرمينيتر».

ص ١٤١ – ١٤٢

إن ذوى الثقافة العالية الذين استجابوا لأودنيات جارية أو أطرى غرورهم أن يتعرفوا على منظومة قصيرة ساخرة فى مشهد كرستوفر رن: «آه . . قل له إنى أصمم كنيسة القديس بولس». العبادة، الكتاب المقدس، جورج روبى، أودن، المنظومة القصيرة الساخرة – لقد كان هناك شىء لكل امرئ.

ص ١٥٣

ثمة سبيلان تستطيع بهما أن تنقل رسالة. تستطيع أن تسلمها واضحة على طبق، أو تستطيع أن تجعل النظارة يظفرون بها – أعنى من خلال الشعر. فالمحتوى الظاهر يوضح ذلك، والمحتوى الكامن عليك أن تظفر به. وثمة سبيل ثالث: أن تجعله سهلا بتقديم رمز واضح كما يفعل إبسن فى «البطة البرية» أو «سيد البنائين». إن السبيل الأول أكثر ملائمة للسياسة وهذا هو السبيل الذى اصطنعه أودن. والسبيل الثانى أكثر ملائمة للدين وهو المنهج الذى اصطنعه إليوت. إن إليوت شاعر تقليدى مرتبط بكل شىء تقريبا، وأودن شاعر مسرف فى الحداثة معنى بأى شىء ينتمى إلى العصر.

ص ١٥٤

إدموند ولسون

"مس بتل" و"مستر إليوت" [١]

مَن أحسن الشعراء الانجليز فى الجيل الذى تلا جيل إليوت؟ فلنقل: أودن، وتوماس، وبتجمان. وما الذى يشترك فيه هؤلاء الثلاثة؟ لقد تعلم أودن شيئا من إليوت

فى أسلوبه شبه الدارج. وأودن وتوماس كلاهما يصنع من الاستعارات عقدا. ولكن بتجمان خارج البدعة تماماً.

ص ٣٨٥ – ٣٨٦

إن الحركة الدانتية فى قصيدة «ليتل جيدنج»، التى نالت كثيرا من الاعجاب، محاكاة فاتنة لدانتى – ويستطيع مستر بيرسل أن يقارنها بمحاكاته الخاصة فى «قدموس» – ولكن أهى، حقا، إليوت فى أكثر أحواله تشويقا؟ ومهما يكن من أمر، فلئن كان قدر معين من الطاقة قد ولى عن شعر إليوت، لقد لاح أنه قد دخل فى مسرحه.

ص ٤٠١

ت.س. إليوت: مجموعة مقالات فى عيد ميلاده السبعين، تحرير نيفيل بريبروك

فرنون واتكنز: أنشودة

- ثم شذبت اللغة الإنجليزية من الترف
  مخافة أن تبدد قوتها
  مزاوجاً بين الصرامة والموسيقى
  بين التعزيم والكلام الحىّ.

ص ٢٥

هارولد نيكلولسن "كلماتى يتردد صداها"

فهو، فى المحل الأول، قد غيّر – أو ربما كان يجمل بى أن أقول: وسّع – من تصورى للأسلوب.

. . .

لقد وسّع وعيى وعمّقه، وضبط أذنى لسماع إيقاعات جديدة، وفرض الانتباه.

. . .

لم يكن أسلوبه وحده هو الذى أثر فىّ. ففى السنوات التى تلت الحرب العالمية الأولى، مزقنا عقم كل هذا الجهد، وتبديد كل هذه الشجاعة، وخيبة كل هذه الآمال. وقد غدا إليوت الرائى الذى فهم فراغنا وعبر عنه.

. . .

لست أعتقد ان أى شاعر أقل حظا من نكران الذات والقداسة مما هو الشأن مع ت.س. إليوت قد كان لينقذ جيلنا من الكسل أو الكلبية.

ص ٣٤ - ٣٥

فيليب ميريه ذكريات عن ت.س.إ.

فى العشرينيات، وهو عقد فقدان للاتجاه، كان قد سحر فى البداية طليعة الكتاب بشعر يعكس حس التشتت المعنوى والعقلى، ثم أنشأ **معياراً** (مجلة **المعيار**) جديراً بهذا الاسم.

ص ٣٧

إليوت فى منظور

جريام مارتن مقدمة

وكان ثمة عامل آخر هو المناخ السياسى بعد عام ١٩٤٥، وما صحبه من فقدان نظرة الثلاثينيات التقدمية صيتها، والاعتقاد بأنها كانت مسئولة عن إغماض - أو استبعاد متعجل - لاستبصارات إليوت الأعمق عن عصرنا. فنجد أودن - وهو كالعادة بارومتر حساس لهذه النقلات فى الرأى - يكتب فى ١٩٤٨ أن إليوت هو الذى إذ «لم تلجمه الصدمة عن الكلام وإنما وجدت اللغة الصائبة / للظمأ والخوف، وعملت أكثر من أى شخص آخر / لتحول دون استشراء ذعر». وهذا المديح، الناظر إلى الوراء إسميًا، جعل إليوت يلوح معاصراً، كما أن القول بأنه تحدث «اللغة الصائبة» ظل افتراضا، لا يناقش فى الغالب، مضمراً فى كتابات شراحه.

ص ١٤

كاثرين ورث إليوت والمسرح الحي

من المحقق أن «جريمة قتل فى الكاتدرائية» تدين بقسم كبير من حياتها المسرحية إلى تغيرات متوهجة فى الإيقاع. كذلك يلوح أن نكهتها السياسية المعاصرة، كما فى اعتذاريات الفرسان الشمولية، تومئ إلى مسرح أودن وإشروود الملتزم، كما كان مقدرا لـ «اجتماع شمل الأسرة» - فيما بعد - أن تنم على بعض مشابه لافتة للنظر بـ «صعود ف ٦».

ص ١٥٥

القرن العشرون

جون فولر ت.س. إليوت

وفى قصيدة «بربانك» فإن السيادة الاقتصادية للأسر اليهودية فى ١٩١٩ «واقعة» حقيقية بما فيه الكفاية، كامنة وراء ذلك. إن الحضور الساخر لسير ألفرد موند (أحد مهندسى الصناعات الكيماوية الامبراطورية ICI) فى قصيدة «بيضة للطهو» (١٩١٨) إيماءة مشابهة إلى معادلة غريبة بين الرأسمالية الحديثة وحيل عصر النهضة فى أوجه (رفاق موند هناك هم سير فيليب سيدنى ولوكريشيا بورجيا). وحتى و.هـ. أودن اليسارى فى ١٩٣٥، عندما خلق فى مسرحية «الكلب تحت الجلد» رأسماليا، واضح أنه قائم على شخصية موند، دعاه - بطريقة آلية ومريحة - «جرابستاين».

ص ١٥٩

إن قصيدة «الأرض الخراب» تشتمل أيضا بداخلها على نوع الدعوة إلى النظام الذى يلوح أن إليوت يفكر فيه هنا. وينبثق هذا الموضوع على نحو أخص فى مطلع الثلاثينيات، خاصة فى القصيدة الناقصة «كوريولان» (١٩٣١ - ١٩٣٢)، المتأثرةبسان جون برس، حيث الشذرات الموجودة تقرن بوضوح بين البطل المسيحى وقائد نصف فاشى لا يختلف عما نجده فى «الخطباء» لأودن.

ص ١٦٤

وبعد اهتداء إليوت بعام ظهرت أول مجموعة من قصائد أودن المتفرقة. كان أودن على استعداد لأن يواصل تشريح المجتمع الحديث الذى بدأه، تجريبيا، إليوت فى مرحلته الباكرة. ولكن إليوت ذاته كان مشغولا بالرفض الواعى للعالم الحقيقى كما نعرفه.

ص ١٧٢

وبالمثل فإن **«الصخرة»** (١٩٣٤)، لأسباب مفهومة، لم يعد طبعها، رغم أن جلال جوقاتها (وقد استخرجت فيما بعد للادراج فى «مجموعة القصائد») قد كان لها، بوضوح، بعض الأثر فى مسرحية أودن وإشروود «الكلب تحت الجلد» (١٩٣٥) مثلا.

ص ١٧٤ - ١٧٥

مجلة «إكسبليكيتور» (الشارح) ١٩٧٣

"إلى ت.س. إليوت فى عيد ميلاده الستين" (١٩٤٨)

قصيدة: و.هـ. أودن

عندما بدأت أمور تحدث لبقعتنا الأثيرة،
مفتاح ضاع، تمثال مكتبة نصفى طمس،
ثم على ملعب التنس عثرنا ذات صباح،
على نحو مهين، على الجثة الدامية ودوما

يوما بعد يوم، الجدب الذى لم يسمع به، كنت أنت
الذى لم تلجمه الصدمة عن الكلام، وإنما وجدت اللغة الصائبة
للظمأ والخوف، وعملت أكثر من أى شاعر آخر
لتحول دون استشراء الذعر، إنما الجريمة هى

الشيء المهم، ستقول. نعلم ذلك، ولكننا نود أن نضيف شاكرين.

اليوم، إذ ننتظر أن يأخذ القانون مجراه
(وأينا سوف ينجو من الضرب بالسياط؟)
أن سنواتك الستين لم تضع هدراً.

إن تحية و.هـ. أودن الشعرية «إلى ت.س. إليوت فى عيد ميلاده الستين» قصيدة لم تنل تعليقات كثيرة مطبوعة (انظر «مرشد القارئ إلى و.هـ. أودن» لجون فولر، لندن ١٩٧٠، ص ٢٣٣) ولكنها تستحق أن يُعترف بها كتحية تذكارية فاتنة تنجح فى أن تكون أكثر من إيماءة آلية. إن أولى رباعياتها الثلاث محكمة ترسى على نحو لافت الوسط الذى مكّن إليوت من إنتاج أكثر أعماله إثارة للجدل والرباعية الثانية تلخص ذلك الانجاز، والثالثة تحاكى تقنيته، مدعمة المدح بتقديم مثل.

إن ملعب التنس الملطخ بجثة يقدم برهانا حيا على أن العدوانيات المستأنسة الطقسية – محصورة فى الحلبة الواضحة الخطوط للعبة متحضرة – قد تفجرت فجأة. تجسد بشاعة الجثة الدامية الطاقات الهمجية التى تستطيع أن تلوث نظام الحضارة المحافَظ عليه على نحو حرج. ويعزو الشاعر هذا الانهيار للنظام إلى اختفاء المفاتيح، المفاتيح الذهنية، وامتهان الثقات الموقرين – رجال الحكمة – الذين نحفظهم فى مكتباتنا، والذين يرأسون هذه المستودعات للمدنية والثقافة. إن «مفتاحا ضاع، تمثال مكتبة نصفيا طُمس» تلوح على أحد المستويات أعمالا تخريبية هينة الشأن ولا صلة بينها، ولكنها تبلغ ذروتها فى الفظاعة والقتل والحروب العالمية.

والرباعية الثانية تصف عواقب مثل هذه التطورات، فترة «جدب لم يسمع به» وخوف وصدمة خرساء. بديهى ان أرض إليوت الخراب والعالم المجدب ثقافيا الذى تحلله قصيدته هى ما يشير إليه أودن، خاصة عندما يمدح قدرة الشاعر على العثور على «اللغة الصائبة / للظمأ والخوف لتحول دون استشراء ذعر». وصور مفتاح ناقص وجثة فى مكان صادم فى المقطوعة الأولى يراد بها أيضا استعادة صور إليوت فى قصيدة «الأرض الخراب» واستباق الإشارات الأوسع نطاقا إلى تلك القصيدة فى المقطوعة الثانية.

وإذ نتحرك نحو الرباعية الثالثة، يقر أودن بتواضع إليوت وهى صفة جذابة فى رجل أنجز كل هذا، كما يزجى التحية لإيقاعاته التحدثية: «إنما الجريمة هى/ الشىء

المهم، ستقول. نعلم ذلك ولكننا نود أن نضيف شاكرين . .» وتذكر قوة انتقامية فى البيت العاشر بينما إدراك المتكلم لتواطئهم فى الجريمة («وأينا سوف ينجو من الضرب بالسياط») يحاكى استراتيجية الالماع التى اشتهر بها إليوت، وذلك بأن يردد صدى قول هملت: «ومن الذى سينجو من ضرب السياط؟» (**هملت**، الفصل الثانى، المشهد الثانى، البيت ٥٣٤). وتأثير هذا الوعى المفاجئ أقرب إلى الذلاقة لأنه فكرة أهم من أن تجيئ على شكل نغمة تحتية بين قوسين وانطلاق من معرفة لا تجلوها القصيدة إلا إذا تابعنا جون فولر على معادلته المقيدة. «الجريمة = الخطيئة الأصلية». ولكن «الجريمة» تعود بنا إلى «الجثة الدامية» للبيت الرابع وإلى أى عدد من الأمور – تاريخية وسوسيولوجية كما هى دينية – ترمز إليها.

وآخر كلمة فى المقطوعة الثالثة مماحكة حول قصيدة إليوت المهمة، الملمع إليها فى أول مقطوعتين، ولكننا قد نرغب أيضا فى النظر إلى هذه القطعة (وعلى وجه التحديد «نود أن نضيف شاكرين / . . . / أن سنواتك الستين لم تضع هدرا») على أنها إعادة خاصة للثقة بإزاء شكوك الذات من النوع الذى يعبر عنه المتكلم – الشاعر فى القسم الخامس من قصيدة إليوت «إيست كوكر» (**«أربع رباعيات»**، لندن ١٩٤٤، ص ٢١).

مجلة «إنكاونتر» أغسطس ١٩٦٨، ص ٧٨

جون هولواى   الأرض الخراب

إن الشاعر الذى يبرز، بالضرورة، عند هذه النقطة هو أودن. عندما يُرى إليوت فى المنظور الذى قدمناه هنا، فإن ثمة استمرارا جوهريا بينه وبين أودن. وتأكيد أودن، وهو طالب جامعى، أنه من بين الشعراء المحدثين قد كان إليوت وحده جديرا بالدرس يكتسب إقناعا جديدا. والأمر كذلك لأن النواحى الثلاث التى ربطت فيها إليوت بالفن التصويرى المعاصر – البناء القائم على ترتيب دون روابط، وأساس من دقائق أيقونية موصوفة إلى أضأل حد ولكن بحيوية، وميل إلى رقعة بعينها من الاستجابة الوجدانية – كلها تتجلى، على نحو لا مهرب منه، فى أودن الباكر:

لم تكن الجسور مبنية، والمتاعب آتية (العميل السرى)

العلامات على طول الطريق غير مرفوعة

ولكن لا شىء يمر (لا تغيير للمكان)

كارول هـ سميث نظرية ت.س. إليوت الدرامية وممارسته ص٩٠

إن ف.و. ماثيسين (**ما حققه ت.س. إليوت**، ص ١٦٢، ١٧٥) ود.أ. جونز (**مسرحيات ت.س. إليوت**، ص ٤٢) قد بينا كلاهما أوجه الشبه بين هذه القطع ومسرحيات و.هـ. أودن وستفن سبندر الباكرة. فماثيسين يخص بالذكر مسرحية أودن «رقصة الموت» ويلاحظ انه «بدون تمرد إليوت على مذهب الفن للفن المنتمي إلى التسعينيات، وإصراره الثابت على ألا يستبعد من الشعر أي جزء من الحياة، وتمثيله المتنامي للطريقة التي يستطيع الشاعر بها أن يمتاح مادته من الدين والسياسة على السواء، ما كان ليمكن لجيل أودن أن يجد الطريق ممهدا لتناوله لشئون العصر. بيد أن مسرحيات أودن السياسية، فضلا عن مسرحية سبندر **محاكمة قاض**، أكثر انغماراً في الأحداث المباشرة، وتدين بالكثير لمسرح برتولد برخت».

أ. مارتن براون صنع مسرحيات ت.س. إليوت ص ١٠

(الصخرة)

ورغم أنه لم يشعر بأن في مقدوره وضع خطة للمسرحية بأكملها، فإن هذا المشهد يثبت كم أن حسه الدرامي كان ماضيا. إنه يستخدم مناهج التعبيريين الألمان في العشرينيات، ويذكر المرء ببعض من مسرحيات و.هـ. أودن وكرستوفر إشرود الأولى المتأثرة بهم. ويتطلب المشهد حركةً مضبوطة منظمة تجارى الايحاء بالطابع الآلى للفكر والكامن في الحركات الجماهيرية لذوى القمصان الحمراء وذوى القمصان السوداء.

ت.س. إليوت: الرجل وعمله، تحرير آلن تيت

جانيت آدم سميث

ت.س. إليوت ومجلة "ذاليسنر" (المستمع)

(سبق نشرها في مجلة «ذا ليسنر» (لندن) ٢١ يناير ١٩٦٥)

في صيف ١٩٣٣، عندما كنت مساعدة رئيس تحرير «ذا ليسنر» (المجلة الأسبوعية التي تنشرها هيئة الإذاعة البريطانية) والمسئولة عن اختيار الشعر، نشرنا (في ٢١ يوليو) ملحقا من أربع صفحات للشعر ورواسم خشبية.

ص(٣٣٣)

وفى القسم الثانى من تقريره، تحدث مستر إليوت عن مجموعة القصائد التى أرسلتها إليه، ملاحظا أنه يعرف كثيرا من هؤلاء الشعراء باعتبارهم قد كتبوا، أو أرادوا الكتابة، فى مجلته الفصلية «ذا كرايتريون» وأن دار فيبر قد نشرت دواوين لأودن وسبندر، بتوصية منه.

ص ٣٣٥ - ٣٣٦

روجر كوجكى نقد ت.س. إليوت الاجتماعى

وفى كتاب «شعراء الثلاثينيات» يصدق د.أ.س. ماكسويل إلى حد كبير على هذا الرأى واضعا إليوت – الحريص على استبقاء الفصل بين الشعر والحياة – فى جانب، وسائر شعراء الثلاثينيات – أودن وسبندر وداى لويس وماكنيس، إلخ . . . ـ فى جانب آخر. كان هؤلاء الشعراء، على العكس من إليوت، منخرطين فى مثل عليا اجتماعية عملية. وبعبارة مايكل روبرتس، لم يكونوا كإليوت «متغاضين عن تركيب مجتمع موارده القومية تستغل من أجل الربح الخاص» وكنيسته «تابعة عن طيب خاطر للسلطة الزمنية]التى [تفرض توزيع السلع والخدمات من طريق نظام عفا عليه الزمن، تعوزه الكفاية». ومهما يكن من أمر فعلى الرغم من أن دكتور ماكسويل يذهب إلى أن إليوت راد إحداث ثغرة تمكن أودن من خلالها من إدخال مزيد من الصور المعينة وغنائم الحداثة، فإنه لا يبين أنه مع انتهاء العقد كان القادة أنفسهم قد صاروا يتبعون إليوت.

ومن المحقق أن وضع إليوت فى التاريخ الأدبى والذهنى للثلاثينيات ممثل. إنه لم «يتغاض» عن الاقتصاد أكثر مما تغاضى عنه أغلب سائر مثقفى عصره، كما يتبدى فى تأييده لأفكار الـ Social Credit هو ورجال من طراز أولدس هكسلى وإدوين ميور وهربرت ريد وأ. أ. رتشاردز. ولم تكن به رغبة فى أن يزيد من انعزال الأدب عن الحياة، كما تشهد سياسته فى تحرير مجلة «ذا كرايتريون» ومقالته «تجربة فى النقد» (١٩٢٩). ولم يكن عضوا فى ذلك الجزء من الكنيسة الذى كان يرمق الموقف الاجتماعى الاقتصادى برضاء، وهى حقيقة يكشفها اشتراكه فى مؤتمر أكسفورد ١٩٣٧ كذلك لم يكن إدخاله «التقشف» والمسيحية إلى المناظرات العقلية للثلاثينيات بالتطرف

المسرف. لقد كان جون مدلتون مرى – الذى تراوح بين الشيوعية والسلمية فى أوقات مختلفة – ورئيس تحرير «ذى أثينيوم» و«ذى أدلفى» يدافع عن نظرية اجتماعية متقشفة ويرفرف على حافة السنة المسيحية فى العشرينيات وفى أواخر الثلاثينيات على السواء عندما غدا عضوا فى «الموط». وقد انتهى إلى تقبل حكم إليوت (وهو حكم سبق أن صدمه فى أيام «ذى أثينيوم») انه أساسا، وفى أعماقه، أخلاقى. وقد اعتنق أودن المسيحية عند نهاية الثلاثينيات، ووصف اتجاهه فى «النقد فى مجتمع جماهيرى». قال إن الناقد «خليق أن يعد الفن، كالحياة، أقرب إلى التنظيم الذاتى منه إلى التعبير الذاتى».

ص ١٣ – ١٤

كان بعض كتاب المجلات الأدبية ينظرون إلى إليوت كقائد، وقد انتقلت بعض خصائص نظرته إليهم. وهكذا فإن و.هـ. أودن إذ يكتب فى مجلة «بربوز» فى ١٩٤٠ يشعر بأننا فى حاجة إلى مجتمع أكثر تقشفا: «اليوم يلوح من المشكوك فيه أن تكون المعرفة الصوفية، فى حد ذاتها، كافية، ومن المحتمل أنه، وقد حررت الآلة إيروس من النظم الخارجية القديمة، لا شىء سوى ascesis يخطط جماعيا، ولكنه يمارس فرديا، يستطيع أن ينقذنا من معاناة الفوضى أو الديكتاتورية».

ص ١٤٦ – ١٤٧

السؤال الغامر: دراسة لشعر ت.س. إليوت

بالاتشاندرا راجان، ص ٧٧

إن إليوت وأودن قد كانا خليقين، كليهما، أن يتفقا على أنه آن أوان تدمير الخطأ، وأنه ينبغى سحب الكراسى من أرض اللوبليا وفانلات التنس. بيد أنه قد كان ثمة عالم آخر من صفوف طويلة من العاطلين، ومهاوى مناجم ملأها الماء، وأفنية سفن مهجورة، عصر جليدى من الهجران عثر أودن على شعره.

- ٣ -

أوابد

العنصر الهدام - ستفن سبندر

ذلك أن إليوت ليس بالغ الجودة فى المحاجاة أو فى المناقشة النظرية.

مقالة عن الوزن - كارل شابيرو

ومروراً عابراً فلنذكر إليوت
الذى كان تأثيره فى بلاغتنا ضئيلاً
كما كان تأثيره فى معتقداتنا عظيماً

منتخبات من الشعر الحديث - اختيار أ. ميثوين - مقدمة روبرت ليند.

مستر ت.س. إليوت واحد من رواد الشعر الحر الحديث، وهو أيضا مؤلف بعض أعمال نقدية على درجة عالية من الإثارة والتنبيه: وخاصة **الغابة المقدسة** التى تحوى دراسة لمسرحية **هملت**. وحتى من يتعاركون على أشد الأنحاء مرارة مع نتائجه مضطرون إلى احترام مضائه العقلى ودرسه الناضج.

ت.س. إليوت: من أربعاء الرماد إلى جريمة قتل فى الكاتدرائية - ر.ب.بلاكمر

إن مستر إليوت أستاذ للاستبصار المضغوط والاستنارة المفاجئة والمقارنة للشعور بها والإيحاء البذرى ووجهة النظر الثابتة.

الأسد وقرص الشهد، ر.ب. بلاكمر

لقد خلق إليوت وفرض ذوقًا – مجموعة من العادات فى القراءة والكتابة – ذات معايير بالغة الارتفاع. لقد وضع فى حالة حركة نقداً جاداً بالنظر إلى هذه المعايير وأوجد فى الخارج تياراً من الأفكار بث الحيوية فى مهنة الأدب.

(المعادل الموضوعى) لقد دعى هذا عقيدة، وكعقيدة فقد فاض على لغة النقد، وأنا حرى بأن أدعوه ملاحظة وضعت على شكل خاطرة: بمعنى أنه ملاحظة كانت نتيجة ملاحظات لا حصر لها عن الطريقة التى تعمل بها الموهبة الفردية كعامل مساعد بين المشاعر والانفعالات التى ليست بالضرورة خاصة به والتى يريد أن يكتب عنها واللغة والكلمات التى ينبغى أن يكتب بها. إنه حديث مجازى عن الطريقة التى تدخل بها المشاعر والانفعالات فى كلمات مع أقل تدخل من «مجرد» الشخصية.

إنه يعلم أن الشعر لا ينقذ أحدا والأحرى أنه يبين العالم الفعلى الذى ننقذ منه أو لا ننقذ ويبين أيضا ما جعل فعليا وما شعر به فعلاً من الطموح. إن اللغة الحية فى نظر إليوت تتصل بالدين الحى. وكل هذا إنما يوجد فى ملحوظة مازالت جديرة بأن تذيع على أوسع نحو وهى: «إن الشعر صورة أرقى من التسلية».

ت.س. إليوت: نهاية حقبة – دونالد ديفى

ومن وجهة النظر هذه فمن المحقق ان إليوت لا شخصى يقف على مبعدة وبمعزل عن خلقه.

الكاتب الحديث وعالمه – ج. س. فريزر

ولكنه قد قذف أيضًا (وقد يكون هذا على المدى الطويل أمرا أكثر أهمية) أثناء فحصه الوثيق والحساس أو فى تناوله لموضوعات عامة كعلاقة الموهبة الفردية بالتقاليد، بعدد من الأفكار الموحية أو المحركة – أفكاراً كثيراً ما تضغط فى عبارة واحدة – أخصبت تفكير سائر النقاد. وقد وصفه إمبسون عن فطنة بأنه تأثير نافذ ولا مهرب منه كريح شرقية.

اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى - ف. ر. ليفيز

يمثل انشقاقا كاملا على سنن القرن التاسع عشر.

إن مستر إليوت يظل تأثيراً موجهاً.

ت.س. إليوت: الناقد التاريخى - النقد الجديد - جون كرورانسوم

(المجاز الكيميائى فى مقالة «الموروث والموهبة الفردية») وهذا تقريبا مذهب فى الآلية الشعرية. ولست أفهمه باصطلاحاته الخاصة وإن كنت أظن انى أرى بعضا من الاعتبارات التى فى ذهن إليوت.

ويساورنى الشعور أن الاستعارة ليست مناسبة تماما لشرح أى من الموضوعين.

شعر ت.س. إليوت - د. ماكسويل

والمساهمة المميزة لنظرية إليوت هى إصرارها على أن شعر القرن العشرين لم يقدر قيمة السلطة فى وقت كانت فيه الحاجة إلى السلطة على أشدها. وربما كان مما يعادل ذلك أهمية تثمينها لوظيفة الشعر التى كان ينظر إليها فى أوقات مختلفة على أنها بنية تشريعية ومؤسسة دينية. ولا جدال أن هذه وما يشابهها من مفاهيم مفيدة يقدم إليوت فيها فكرة الشاعر كفنان وظيفته الأولى هى أن يحافظ على قالب الموروث الذى يوجد بداخله تنوع كاف ليقدم نقطة انطلاق ثابتة لأى خلق شعرى.

ليونيل تريلنج - الحس بالماضى

(النقاد الجدد) إنهم فى رد فعلهم إزاء المنهج التاريخى ينسون أن العمل الأدبى حقيقة تاريخية على نحو لا خيار لنا فيه. والأهم من ذلك أن تاريخيته حقيقة تدخل فى خبرتنا الجمالية به. فالأدب - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - يجب أن يكون دائما دراسة تاريخية بمعنى من المعانى لأن الأدب فن تاريخى.

- وبمعنى من المعانى فإن نقده ستار دخان لبقية حياته. فهو يضلل بقدر ما يكشف عن نوعية قصائده وستار الدخان يزداد كثافة مع مر السنين.

- أقوال قد يتبين أنها قابلة للنقاش إلى حد كبير حيث أن بلاغة نقده معتمة بما فيه الكفاية لكي تترك قدرا كبيرا موضع شك.

- إن مقالة «الموروث والموهبة الفردية» ليست نوع المقالة التى تدعو إلى المناقشة. فنغمتها بابوية على نحو جاف، ونفور إليوت من الجدل وحرية الكلام إنما يوحى به، بشدة، صفات المقالة البلاغية.

- وإنه لحس تاريخى غريب، ذلك الذى ينكر الترتيب الزمنى وينظر إلى الماضى على أنه «اللازمنى والزمنى» فى آن واحد. ونبدأ فى الشعور إذ تتقدم المقالة بأنه قد كان من الأقرب إلى الصراحة أن ندعوه «الحس المناهض للتاريخية».

- (أعمال إليوت) تقع على نحو مريح فى ثلاث فترات:

من العقد الأول قبل المسيحى (١٩١٩ - ١٩٢٨) من الاهتمامات الأدبية، خاصة بالكتاب المسرحيين والشعراء فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. فى **الغابة المقدسة** (١٩٢٠) **أية توقير لجون دريدن: ثلاث مقالات** (١٩٢٤) إلى **لانسلوت أندروز** (١٩٢٨) عبر عقد ثان من النقد الاجتماعى والدينى (١٩٢٩ - ١٩٣٩) تلا اهتداءه وانشقاقه فى نهاية المطاف على «الحداثة» فى **دانتى** (١٩٢٩) **أفكار بعد لامبث** (١٩٣١) **وراء آلهة غريبة** (١٩٣٤) إلى الفترة الأولمبية التالية للحرب وتتسم بتجديد الاهتمام بالقضايا النقدية (وخاصة الدرامية) وإن لم يكن ذلك فى مثل الصورة المركزة للعقد الأول.

- سير جيمز فريزر فى الفصل الأول من **الغصن الذهبى** (١٨٩٠ -)

- إنه كاهن وقاتل. وربما كانت الاستعارة موحية على نحو مزدوج: فإليوت الكاهن الجديد لـ «التقاليد» يرث من طريق ضرب من المذبحة النقدية مقللا من حقوق الشعراء الموتى فى الوجود التاريخى وفى شجاعة ينهب بقاياهم.

- لقد أصبح إليوت نصف سأمان من الشعر وأكثر من نصف سأمان من النقد وسأمان بعمق من دوره الخاص كشاعر – ناقد.

- والعنوان الفرعى الصارم لكتاب **وراء آلهة غريبة** – «كتاب تمهيدى عن الهرطقة الحديثة» – يدل على برودة تحقيقية معينة ورفضه المناقشة يغدو صريحا وملحا.

- وأخيرا فإننا نصل بعد دائرة كاملة إلى نفس الموقف الذى أدانه إليوت فى شبابه، فى مقالاته المعادية للعصر الإدواردى فى كتاب **الغابة المقدسة** والتى حجبها فيما بعد عن النشر. نقد «تذوقى» هاو، متقدم فى السن بواسطته يسعى الناقد إلى أن «يعين قراءه على الفهم والتذوق» وأن أى شخص متقدم فى السن بما يكفى لأن يكون قد لاحظ سير النقد الانجليزى على نحو مستمر لمدة خمسين عاما ليكون معذورا إذا هو تمتم «أهذا هو ما وصلنا إليه».

- لقد جعل إليوت النقد الانجليزى يلوح مختلفا ولكن على نحو ليس بالبسيط وقدم له رقعة جديدة من الإمكانات البلاغية ووطد من ازدرائه المتزايد للعمليات التاريخية ومع ذلك أعاد تشكيل فكرته عن الفترات بحفنة من الحدوس اللامعة. وليس من المتوقع لمثل هذا المراقب الخبير والمحترف للشعر أن يسمح لإنجازه بأن يصنف على نحو أشد ترتيبا من هذا.

مراجعة لكتاب ت.س. إليوت "مقالات مختارة"

من "ذا ستردای رفيو أوف ليترتشار" ١٩٣٢.

بول إلمرمور

- وكناقد فإنه يقف عالياً.

- ولا شك أن المؤلف يصمد لهذه المحنة من القراءة المستمرة. فثمة درس مقتدر فى هذه المقالات خاصة تلك التى تعالج الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين والجيمسيين، وهناك تلاعب لفكر يقظ ونفاذ، وفوق كل هذا جدية معينة غير مصطنعة فى الحكم ونغمة معينة من السلطة، لا تعرف بسهولة وإنما يشعر بها غريزيا.

فن ت.س. إليوت: هيلين جاردنر

- إن «أربع رباعيات» هى الانجاز الناضج لشاعر حقق - فى فترة طويلة من التجربة - تعديلا وإثراء للموروث الشعرى الانجليزى بأكمله.

ت.س. إليوت - جروفر سميث

- إن أوضاع الانقباض فى الوحدة، والحزن على عدم إمكانية الحصول على المثل الأعلى، تشهد بميراث إليوت الرومانتيكى.
- ولكنه كان مزاجيا رومانتيكيا يكره الفجوة بين ما هو واقعى وما هو مثالى. فالتورية الساخرة، وإن تكن ستارا طيبا، ليست بالقناع الذى يستعصى اختراقه.
- وينعكس على عمل إليوت رأى برادلى فى الشخصية كمجرد حفنة من نواحى القصور والأوهام: وحتى على الرغم من أن المدركات لا تستطيع أن تقع إلا فى «المركز المتناهى» للشعور، أى فى النفس الواعية ذاتها فإن ذلك المركز لا وحدة له وليس إلا أداة لنقل المظاهر.
- إن الدرس التكنيكى لشعره قد يكمن فى عقم جهده المتكرر لبلوغ اللاشخصى من خلال الستار الدرامى. لأنه من بين جميع الوسائل فإن المونولوج الدرامى - بقدر ما يستمد مادته من المعاناة الداخلية - أقل الأشياء ضرورة أو فرصة لتكثير وجهة نظره. وفى الرباعيات فضلا عن بضع قطع داجى إليوت المشكلة ومن طريق التقليل من الاتجاهات الدرامية والتوقف عند الأفكار خلق هنا وهما بالموضوعية.

شعر ت.س. إليوت - دراسات ومراجعات أدبية - ريتشارد ألدنجتون

وعندما يحلل مستر إليوت كناقد فإنه يوضح أفكار المرء ويوسع من إدراكه وينقى ذوقه.

مقدمة – ليونارد أنجر

تبادل للضربات اللفظية بين أ.م. بارسونز وريبكا وست على صفحات **ذا سبكتيتور** فى ١٩٣٢:

أ.م. بارسونز:

والمسألة هى أنه بدرسه وإدراكه وفى المحل الأول باستخدامه الدقيق والحريص للغة جعل من الممكن مناقشة الأدب بدقة جديدة وبمصطلح لفظى حى، فى متناول المرء مرة أخرى. وربما كانت المسألة أكبر حتى من هذا: إنه وحيدا بين النقاد المعاصرين احتفظ بمعيار متسق من الحكم وحافظ على سلم صادق من القيم.

موجز تاريخ الأدب الانجليزى – آيفور إيفانز

تأثر إليوت بـ ت. أ. هيوم (١٨٨٣ – ١٩١٧) الذى هاجم الرومانسية لإيمانها المسرف بالعاطفية والواهم بقدرة الإنسان على التطور وحث على كلاسيكية من شأنها أن تحدد على نحو كفء نواحى قصور الإنسان.

المشهد الأدبى – جون هولواى

إن أهمية إليوت وتأثيره ينبغى سبرهما ليس فقط بمقالاته النقدية الباكرة وإنما أيضا بتحريره (١٩٢٢ – ١٩٣٩) لمجلة **ذاكرايتريون** التى نشرت أعمالا نقدية هامة لباوند وهيوم وإليوت نفسه.

النقد والجمهور القارئ – أندور جوم

– إن إليوت خاصة فى عمله الباكر قد كان له تأثير مرموق جدا فى أن ينشر فى الخارج مثلا عليا أدبية معينة حتى ان عدم اتساقاته وضروب فضفضة فكره قد تكون تاريخيا ذات دلالة كنجاحاته الأكثر يقينا.

– فهكذا فى نقده الباكر تظهر أفكار وعقائد (من بينها بعض مما غدا واسع التأثير) تحكمية لكونها غير متصلة باستبصاراته النقدية العامة.

البويطيقا الجديدة – من ييتس إلى إليوت

ك. ستيد

– وعلى هذا فإن إليوت فى موقفه الأخير من جمهوره يتجنب هرطقتين: هرطقة الجمالى وهرطقة البلاغى الشعبى.

– (إليوت) مازج الأخلاق وعلم الجمال.

– سيبين عن التحقيق التدريجى لتكنيك شعرى يعتمد إلى حد كبير على لحظات «إلهام».

– الرأى الخاطئ القائل بأنه شاعر متعمد على نحو بارد، يعالج عن وعى الكلمات لغرض مرسوم قبل البدء فى الكتابة.

– ومن هنا اهتمام إليوت المتكرر بالحالة الذهنية السلبية – حالة «القدرة السلبية» أو «الإلهام».

– ومرة أخرى يتضح هنا انشغال إليوت بمنابع الشعر تحت الشعورية. إن ملاحظاته تتضمن نوعا من الإنشاء الشعرى هو على الأقل يعادل فى اعتماده على «الخيال التلقائى و«الإلهام» ما كان أى من الشعراء الرومانسيين خليقًا بأن يؤكده.

– وينبغى أن يكون واضحا، عند هذا الحد، أن وجود نظرية «إلهامية» أو «آلية» فى الإنشاء، كامنة فى نقد إليوت، لا حاجة بها إلى أن تتعارض جديًا مع النظرة الشائعة إليه.

– بديهى أن إليوت لم يفتتح «كلاسية» جديدة.

– وثمة قسم كبير من الأرض يشترك فيها إليوت مع الرومانسيين.

الأدب المعاصر: بيتر وستلاند، مطبعة الجامعات الانجليزية، لندن ١٩٦١

– يرجع إحياء الشعر الحر منذ ١٩٠٠ إلى إزرا باوند إلى حد كبير. وهو أستاذ للأوزان الكلاسيكية والرومانسية أصر على استخدام الشعر الحر الحقيقى = أى

ليس الأوزان المعاد ترتيبها والتى نخالها شعرا حرا فى ويتمان وغيره. ويتصل بالحركة كتابات ت.إ. هيوم (١٨٨٣ - ١٩١٧) التى حررهاهربرت ريد فى كتاب **خواطر** (١٩٢٤). هاجم هيوم الرومانسية لأن الإنسان يفشل ما لم ينظم ويتأدب.

- وتأثير هذه النظرة يتبدى فى باوند وت.س. إليوت حيث يستبعد من الشعر كل عنصر رومانسى حتى إذا كان تهكميا أو ملهويا.

أثر إزرا باوند، تأليف ك.ل. جودوين، مطبعة جامعة أكسفورد، لندن ١٩٦٨

وفى **روح الرومانس** أكد باوند أن «ما نحن بحاجة إليه إنما هو درس أدبى يزن ثيوكريتوس وييتس بنفس الميزان» . . وإليوت فى مقالة مليئة بـ «نحن نحتاج إلى» يقول: «إننا نحتاج إلى معدة يمكنها أن تتمثل كلا من هوميروس وفلوبير» (يوربيديز والأستاذ مرى **«الغابة المقدسة»** ص ٧٧).

مرشد إلى الثقافة - إزرا باوند - الناشر بيتر أوين، لندن ١٩٦٦

لقد كان يمكن أن يكون دفن إليوت لمرى آخر كلمة: «أقام حاجزا بين يوربيديز والقارئ أعصى من اللغة اليونانية».

الأزمة فى الشعر الانجليزى، فيفيان دى سولا بنتو، مكتبة هتشنسون الجامعية، لندن ١٩٦٧

ومثل دريدن بعد عصر رجوع الملكية ووردزورث عند نهاية القرن الثامن عشر، منحه أيضا (الشعر الانجليزى) سياسة جديدة. فأكثر من أى شاعر آخر أنقذه من أن يغدو مجرد تسلية للقسم الدارس من الطبقة الوسطى العليا، كالشعر اللاتينى فى أيام كلاوديان وأوسونيوس.

إليوت مفكرا وفنانا – كليانث بروكس

ففى عصر من الفوضى تحرك إليوت نحو استنقاذ النظام – نحو استنقاذ النظام الذى ربما كان الشعر وحده هو القادر أن يمنحه.

نقد إليوت الأدبى – أوستن وارن

(اسم إليوت له) سلطته ومكانه فى صحيفة الديكتاتوريين الأدبيين الانجليز التى تبدأ بين جونسون وتثنى بدريدن وبوب وصامويل جونسون وتستمر عبر القرن التاسع عشر بسير هذين الشاعرين – الناقدين – اللاهوتيين كولردج وأرنولد.

إرفنج لايتن

ت.س. إليوت(*)

ضباب هارفارد وانجلترا،
المسيحى العليل
السائح الأمريكى
الأكثر اهتماما بالأديرة
منه بالقلاع.
حماس للشعر دون استمتاع
دون عصارة النخاع
على أحسن تقدير: شعرة واحدة
من لحية دوستويفسكى.

(*) القصيدة هجوم على إليوت يتهمه بفقر الدم ونقص الحيوية وأنه «على أحسن تقدير: شعرة واحدة من لحية دوستويفسكى". وحقا لم يكن إليوت غزير الإنتاج كدوستويفسكى، ولا مالكا لحيويته الخارقة، ولكنه كان – من بعض النواحى – أكثر توازنا وأعظم صقلا. (م)

- ٤ -

ببليوجرافيا

ت.س. إليوت: ببليوجرافيا

تشمل مساهماته فى الدوريات، والترجمات الأجنبية لأعماله

تأليف

دونالد جالوب

أستاذ مساعد مادة الببليوجرافيا

وزميل بكلية جوناثان إدواردز

جامعة ييل

فيبر وفيبر ليمتد

لندن

لوحة المحتويات

٢ – كتيبات و Broadsides أخرى.

٣ – طبعات أجنبية.

٤ – تسجيلات.

كشاف العنوانات.

كشاف الأسماء.

دونالد جالوب

(عن كتاب: **ت.س. إليوت: ببليوجرافيا**، وضع دونالد جالوب، الناشر: فيبر وفيبر، لندن ١٩٦٩).

ملحوظة: كان مستر إليوت أحد محرري «ذا هارفرد أدفوكيت» من ١٩٠٩ – ١٩١٠، ومساعدا لرئيس تحرير «ذى إيجوست» من ١٩١٧ – ١٩١٩، ورئيسا لتحرير «ذا كرايتريون» من ١٩٢٢ – ١٩٣٩ كما كان، فى أوقات متنوعة، عضوا فى هيئة تحرير «ذا نيو إنجليش ويكلى» «ذا كرستيان نيوزلتر» «إينفنتاريو» ودوريات أخرى.

١ – خرافة للمحتفلين. سميث أكاديمى ريكورد ٨ ، ٢ (فبراير ١٩٠٥).

٢ – غنائية. سميث أكاديمى ريكورد ٨ ، ٤ (ابريل ١٩٠٥) ٣ أعيد طبعها، مع تغييرات طفيفة، تحت عنوان «غنائية» فى «هارفرد أدفوكيت» LXXXIII، ٧ (٣ يونيو ١٩٠٧) ٩٦ .

٣ – حكاية حوت. سميث أكاديمى ريكورد ٨، ٤ (ابريل ١٩٠٥).

٤ – الرجل الذى كان ملكا. سميث أكاديمى ريكورد ٨ ، ٦ (يونيو ١٩٠٥).

٥ – غنائية («عندما عدنا إلى البيت عبر التل») هارفرد أدفوكيت LXXXIII، ٦ (٢٤ مايو ١٩٠٧) ٩٣ .

٦ – قبل الصباح. هارفرد أدفوكيت LXXXVI، ٤ (١٣ نوفمبر ١٩٠٨) ٥٣ .

٧ – قصر كيركى. هارفرد أدفوكيت LXXXVI، ٥ (٢٥ نوفمبر ١٩٠٨) ٦٦ .

٨ – عن لوحة. هارفرد أدفوكيت LXXXVI، ٩ (٢٦ يناير ١٩٠٩) ١٣٥ .

٩ – غنائية («إن الزهرة تتفتح للعثة») هارفرد أدفوكيت LXXXVI، ٩ (٢٦ يناير ١٩٠٩) ١٣٠ .

١٠ – (مراجعة لـ) نبيذ المتطهرين (تأليف) فان ويك بروكس، هارفرد أدفوكيت LXXXVII، ٥ (٧ مايو ١٩٠٩).

١١ – وجهة النظر (مقالة افتتاحية) هارفرد أدفوكيت LXXXVII، ٦ (٢٠ مايو ١٩٠٩) ٨٢ – غير موقعة ولكنها منسوبة إلى ت.س. إليوت فى الكشاف.

١٢ – سادة وبحارة. هارفرد أدفوكيت LXXXVII، ٧ (٢٥ مايو ١٩٠٩) ١١٥ – ١١٦ .

١٣ – (مراجعة لـ) أنانيون. تأليف جيمز هونيكر، هارفرد أدفوكيت LXXXVIII، ١ (١٥ أكتوبر ١٩٠٩) ١٦ .

١٤ – ليلية. هارفرد أدفوكيت LXXXVIII، ٣ (٢١ نوفمبر ١٩٠٩).

١٥ – فكاهية (على طريقة ج. لافورج) هارفرد أدفوكيت LXXXVIII، ٧ (٢١ يناير ١٩١٠).

١٦ – ضغينة (كآبة). هارفرد أدفوكيت LXXXVIII، ٨ (٢٦ يناير ١٩١٠) ١١٤ .

١٧ – أنشودة (الفصل) هارفرد أدفوكيت LXXXIX، ٨ (٢٤ يونيو ١٩١٠). أعيد طبعها فى نفس اليوم فى الـ «إيفننج ترانسكريبت» البوسطنية والـ «إيفننج هيرالد» البوسطنية.

١٨ – أغنية حب ج. ألفرد بروفروك. بويترى ٦، ٣ (يونيو ١٩١٥) ١٣٠ – ١٣٥ .

١٩ – قصائد. بلاست ٢ (يوليو ١٩١٥) ٤٨ – ٥١ . المحتويات: مقدمات – رابسوديا فى ليلة عاصفة.

٢٠ – صورة سيدة. أذرز ١، ٣ (سبتمبر ١٩١٥) ٣٥ – ٤٠ أعيد طبع هذه القصيدة منفصلة عام ١٩٤١ بواسطة م.س. هوارد فى مطبعة كلية مارلبوره، فى طبعة من أربعين نسخة، لم يعرض شىء منها للبيع.

٢١ – ثلاث قصائد، بويترى ٧، ١ (أكتوبر ١٩١٥) ٢١ – ٢٢ . المحتويات: البوسطن إيفننج ترانسكريبت، العمة هيلين، ابنة العم نانسى. وهناك قصيدة رابعة هى «موت القديس نرجس» صفت حروفها للنشر فى «بويترى» على ما يبدو ولكنها لم تطبع. وثمة تجربة ملغاة منها فى مجموعة هاريت مونرو بجامعة شيكاغو، كانت أساسا للنص المطبوع فى «قصائد كتبت فى مطلع الشباب» (١٩٥٠).

٢٢ – (مراجعة لـ) الربوبية والمذهب الإنسانى. للموقر أ.ج. بالفور، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٦، ٢ (يناير ١٩١٦) ٢٨٤ – ٢٨٩ .

٢٣ – ملحمة مستر دواتـــى (فى دوريـــة انجليزية باكـــرة فى ١٩١٦) مراجعـة لـ «التياتنة» لتشارلز م. داوتى بتوقيع ت.س.إ.

٢٤ – (مراجعة لـ) فلسفة نتشه: تأليف أ. ولف، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٦، ٣ (ابريل ١٩١٦) ٤٢٦ – ٤٢٧ .

٢٥ – ناقد أمريكى. نيو ستتسمان ٨، ١٦٨ (يونيو ٢٤، ١٩١٦) ٢٨٤ . مراجعة لـ«الأرستقراطية والعدالة» لبول إلمر مور. أعيد طبعها تحت عنوان «كلمة عن الناقد الأمريكى».

٢٦ – (مراجعة لـ) النظريات الجماعية فى الدين وديانة الفرد. لكلمنت .C ج.وب. نيو ستتسمان، ٧، ١٧٣ (٢٩ يوليو ١٩١٦) ٤٠٥ – ٤٠٦ . أعيد طبعها فى الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ١ (أكتوبر ١٩١٦) ١١٥ – ١١٧ .

٢٧ – (مراجعة لـ) التكيف الاجتماعى، تأليف ل.م. برستول، نيو ستتسمان، ٧، ١٧٣ (٢٩ يوليو ١٩١٦) ٤٠٥ .

٢٨ – مستر ليكوك جادا. نيو ستتسمان ٧، ١٧٣ (٢٩ يوليو ١٩١٦) ٤٠٤ – ٤٠٥ . مراجعة لـ «مقالات ودراسات أدبية» تأليف ستفن ليكوك.

٢٩ – ملاحظات. بويترى ٨، ٦ (سبتمبر ١٩١٦) ٢٩٢ – ٢٩٥ . المحتويات: المحادثة اللبيقة، الفتاة التى تبكى، مستر أبوليناكس، صباح عند النافذة.

٣٠ – (مراجعة لـ) الضمير والمسيح: ست محاضرات عن الأخلاق المسيحية. تأليف هستنجز راشدول، الصحيفة الدولية للأخلاق، ٢٧، ١ (أكتوبر ١٩١٦) ١١١ – ١١٢ .

٣١ – تطور مونادية لايبنتز. مونيست ٢٦، ٤ (أكتوبر ١٩١٦).

٣٢ – مونادات لايبنتز ومراكز برادلى المتناهية. مونيست ٢٦، ٤ (أكتوبر ١٩١٦).

٣٣ – (مراجعة لـ) العقيدة القصوى. تاليف أ. كلتون بروك، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ١ (أكتوبر ١٩١٦) ١٢٧ .

٣٤ – (مراجعة لـ) الدين والعلم: مقالة فلسفية. تأليف جون تيودور ميرز، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ١ (أكتوبر ١٩١٦) ١٢٥ – ١٢٦ .

٣٥ – (مراجعة لـ) الفلسفة والحرب. تأليف إميل بوترو، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ١ (أكتوبر ١٩١٦) ١٢٨ .

٣٦ . جيوردانو برونو. نيو ستتسمان ٨، ١٨٥ (٢١ أكتوبر ١٩١٦) ٦٨ . مراجعة لـ «جيوردانو بورنو: حياته وفكره واستشهاده» تأليف وليم بولتنج.

٣٧ – كلاسيات فى الانجليزية. بويترى ٩، ٢ (نوفمبر ١٩١٦) ١٠١ – ١٠٤ . مراجعة لـ (سلسلة ترجمات الشعراء ١ – ٦).

٣٨ – (مراجعة لـ) عناصر السيكولوجيا الشعبية: معالم تاريخ سيكولوجى لتطور الإنسانية، تأليف فلهلم فونت، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ٢ (يناير ١٩١٧) ٢٥٢ – ٢٥٤ .

٣٩ – تأملات فى الشعر الحر. نيو ستتسمان ٨، ٢٠٤ (٣ مارس ١٩١٧) ٥١٨ – ٥١٩ .

٤٠ – إيلدروب وأبلبلكس ١ . ليتل رفيو ٤، ١ (مايو ١٩١٧) ٧ – ١١. وظهرت إعادة طبع منتحلة تحت عنوان «إيلدروب وأبلبلكس: شذرة» فى «توورلدز منثلى» لصمويل روث، ١، ٢ (سبتمبر ١٩٢٦) ١٨٩ – ١٩٢ .

٤١ – حد النثر. نيو ستتسمان، ٩، ٢١٥ (١٩ مايو ١٩١٧) ١٥٧ – ١٥٩ .

٤٢ – (أربع قصائد) ليتل رفيو ٤، ٣ (يوليو ١٩١٧) ٨ – ١١. المحتويات: المدير – مزيج غير نقى من كل شىء – شهر العسل – فرس النهر.

٤٣ – رسائل ج.ب. ييتس، إيجوست ٤، ٦ (يوليو ١٩١٧) ٨٩ – ٩٠ . مراجعة لـ «قطع من رسائل جون بتلر ييتس، اختارها إزرا باوند».

٤٤ – (مراجعة لـ) Mens Creatrix تأليف وليم تمبل، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ٤ (يوليو ١٩١٧).

٤٥ – (مراجعة لـ) الدين والفلسفة. تأليف ر.ج. كولنجوود، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٧، ٤ (يوليو ١٩١٧) ٥٤٣ .

٤٦ – النو والصورة. إيجويست ٤، ٧ (أغسطس ١٩١٧) ١٠٢ – ١٠٣ . مراجعة لـ نو أو الإنجاز: لدراسة للمسرح الكلاسيكى اليابانى، لإرنست فنولوزا وإزرا باوند».

٤٧ – إلدروب وأبلبلكس ٢. ليتل رفيو ٤، ٥ (سبتمبر ١٩١٧) ١٦ – ١٩ .

٤٨ – تأملات عن الشعر المعاصر ١. إيجويست ٤، ٨ (سبتمبر ١٩١٧) ١١٨ – ١١٩ .

٤٩ – تأملات عن الشعر المعاصر ٢. إيجويست ٤، ٩ (أكتوبر ١٩١٧) ١١٣ – ١٣٤ .

٥٠ – (مراجعة لـ) كتيب عن الفلسفة المدرسية الحديثة. تأليف كاردينال مرسييه وغيره من أساتذة المعهد العالى للفلسفة، لوفان، السنة ١، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٨، ١ (أكتوبر ١٩١٧) ١٣٧ – ١٣٨ .

٥١ – تأملات عن الشعر المعاصر ٣. إيجويست ٤، ١٠ (نوفمبر ١٩١٧) ١٥١ .

٥٢ – مراسلات «إيجويست» ٤، ١١ (ديسمبر ١٩١٧) ١٦٥ . قطع، هى فى الواقع من تأليف ت.س. إليوت، لملأ الفراغ من رسائل زعم أنها مكتوبة من ج.أ. د. سبنس (ثيرد لنجستون جرامر سكول) هيلين ب. ترندلت (باتون، كنت)، تشارلز جيمز جريمبل (The Vicarage، ليس) تشارلز أوجستس كونيبير (نادى كارلتون، ليفربول) ميريل أ. شوارز (٦٠ ألكسندرا جاردنز، هامستد، ن.و.).

٥٣ – تورجنيف، إيجويست ٤، ١١ (ديسمبر ١٩١٧) ١٦٧ . مراجعة لـ«تورجنيف» لإدوارد جارنت مع كلمة تمهيدية بقلم جوزيف كونراد.

٥٤ – الكتابات البريطانية الحديثة عن علم الأخلاق فى الدوريات، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٨، ٢ (يناير ١٩١٨) ٢٧٠ – ٢٧٧ .

٥٥- في ذكرى هنرى جيمز. إيجوست ٥، ١ (يناير ١٩١٨). أعيد طبعها تحت عنوان «في الذكرى» في «ليتل رفيو» ٥، ٤ (أغسطس ١٩١٨) ٤٤ - ٤٧ .

٥٦ - الأدب والمحاكم الأمريكية، إيجوست ٥، ٣ (مارس ١٩١٨) ٣٩ . ويعنى بمصادرة عدد من «ذا ليتل رفيو» كان يحوى قصة لوندام لويس.

٥٧ - شعر مبهج وشعر مكدر. إيجوست ٥، ٣ (مارس ١٩١٨) ٣٣ - ٤٤. بتوقيع مستعار هو أبتريكس. مراجعة لـ «الشعر الجورجى» ١٩١٦ - ١٩١٧ ، تحرير أ.م. (مارش) و«عجلات: سلسلة ثانية».

٥٨ - (رسالة) إلى المحرر. إيجوست ٥، ٣ (مارس ١٩١٨) ٤٧ .

٥٩ - أشلاء. إيجوست ٥، ٤ (أبريل ١٩١٨) ٥٥ . مراجعة لـ «اتجاهات في الشعر الأمريكي الحديث» لإيمى لويل.

٦٠ - (مراجعة لـ) الحرب الأبدية ودراما الوجود، تأليف أنتونيو إليوتا، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٨، ٣ (أبريل ١٩١٨) ٤٤٤ - ٤٤٥ .

٦١ - (مراجعة لـ) براهما دارسانام أو حدس المطلق: وهو مدخل لدراسة الفلسفة الهندوسية. تأليف سرى أناندا اتشاريا، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٨، ٣ (ابريل ١٩١٨) ٤٤٥ - ٤٤٦ .

٦٢ - محترف أو. . إيجوست ٥، ٤ (أبريل ١٩١٨) ٦١ . بتوقيع مستعار هو: أبتريكس.

٦٣ - ملاحظات. إيجوست ٥، ٥ (مايو ١٩١٨) ٦٩ - ٧٠ . بتوقيع مستعار هو: ت. س. أبتريكس.

٦٤ - أمور معاصرة. إيجوست ٥، ٦ (يونيو/يوليو ١٩١٨) ٨٤ - ٨٥ .

٦٥ - (مراجعة لـ) العالم خيالا (الحلقة الأولى) تأليف إدوارد دوجلاس فوست، الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق، ٢٨، ٤ (يوليو ١٩١٨) ٥٧٢ .

٦٦- تعريفات قصيرة. إيجوست ٥، ٧ (أغسطس ١٩١٨) ٩٩. مراجعة لـ «في وادي الرؤيا: قصائد» لجيفرى فيبر، سوناتات وقصائد لإلينور فارجون،

Esques لـ أ.ف.أ. جيتش ود.أ.أ. والاس. استهجان: قصائد لإليك وود.
وطبعت الكلمة عن «استهجان» خطأً فى عدد يونيو/يوليو ص ٨٧ .

٦٧ – المظهر الهوثورنى (من هنرى جيمز) ليتل رفيو ٥، ٤ (أغسطس ١٩١٨) ٤٧ – ٥٣ .

٦٨ – كلمة عن إزرا باوند. توداى ٤، ١٩ (سبتمبر ١٩١٨) ٣ – ٩.

٦٩ . «تار» إيجوست ٥، ٨ (سبتمبر ١٩١٨) ١٠٥ – ١٠٦ . مراجعة لـ «تار» تأليف وندام لويس.

٧٠ –أربع قصائد. ليتل رفيو ٥، ٥ (سبتمبر ١٩١٨) ١٠ – ١٤ . المحتويات: سوينى بين العنادل، همسات الخلود، فى المطعم، صلاة المستر إليوت فى صباح الأحد.

٧١ – دراسات فى النقد المعاصر (١) إيجوست ٥، ٩ (أكتوبر ١٩١٨).

٧٢ . دراسات فى النقد المعاصر (٢) إيجوست ٥، ١٠ (نوفمبر/ديسمبر ١٩١٨) ١٣١ – ١٣٣ .

٧٣ – ماريفو. آرت آند لترز ٢، ٢ (ربيع ١٩١٩) ٨٠ – ٨٥ .

٧٤ – الأدب الأمريكى، آثينيوم ٤٦٤٣ (٢٥ ابريل ١٩١٩) ٢٣٦ – ٢٣٧ . مراجعة لـ «تاريخ الأدب الأمريكى، مجلد ٢» تحرير وليم ب. ترنت، جون إرسكن، ستيوارت ب. شرمان، كارل فان دورن.

٧٥ – بيضة للطهو. كوترى، ١ (يوم مايو ١٩١٩) ٤٤ – ٤٥ .

٧٦ – شريف رومانتيكى. أثينيوم ٤٦٤٤ (٢ مايو ١٩١٩) ٢٦٥ – ٢٦٧ . مراجعة لـ «مقالات فى الأدب الرومانتيكى» تأليف جورج وندام، حرره وقدم له تشارلز ويلى. أعيد طبعها تحت عنوان «أرستقراطى رومانسى».

٧٧ – إحياء كبلنج، آثينيوم ٤٦٤٥ (٩ مايو ١٩١٩) ٢٩٧ – ٢٩٨ . مراجعة لـ«السنوات الوسطى» تأليف رديارد كبلنج.

٧٨ – إحياء كبلنج: رسالة إلى المحرر. آثينيوم ٤٦٤٦ (١٦ مايو ١٩١٩) ٣٤٤ .

٧٩ – شريف شاك. آثينيوم ٤٦٤٧ (٢٣ مايو ١٩١٩) ٣٦١ – ٣٦٢ . مراجعة لـ«تربية هنرى آدمز: سيرة ذاتية».

٨٠ – بيل وبلزاك. آثينيوم ٤٦٤٨ (٣٠ مايو ١٩١٩) ٣٩٢ – ٣٩٣ . مراجعة لـ«تاريخ الرواية الفرنسية حتى نهاية القرن التاسع عشر» تأليف جورج سنتسبرى، مجلد ٢.

٨١ – النقد فى انجلترا. آثينيوم ٤٦٥٠ (١٣ يونيو ١٩١٩) ٤٥٦ – ٤٥٧ . مراجعة لـ «أساتذة قدامى وجدد» تأليف روبرت لند.

٨٢ – (قصيدتان) «آرت آند لترز» ٢، ٣ (صيف ١٩١٩) ١٠٣ – ١٠٥ . المحتويات: بربانك بنسخة من دليل بديكر، بليشتاين بسيجار – سوينى منتصبا.

٨٣ – تربية الذوق، آثينيوم ٤٦٥٢ (٢٧ يونيو ١٩١٩) ٢٥٠ – ٢٥١ . مراجعة لـ«الأدب الانجليزى فى نصف القرن الأخير» تأليف ج.و. كتليف.

٨٤ – تأملات عن الشعر المعاصر (٤) إيجوست ٦، ٣ (يوليو ١٩١٩) ٣٩ – ٤٠ .

٨٥ – عقل أجنبى. آثينيوم ٤٦٥٣ (٤ يوليو ١٩١٩) ٥٥٢ – ٥٥٣ . مراجعة لـ«نحت عقيق» تأليف و.ب. ييتس.

٨٦ – الجيل الرومانتيكى، إذا كان قد وُجد. آثينيوم ٤٦٥٥ (١٨ يوليو ١٩١٩) ٦١٦ – ٦١٧ . مراجعة لـ «تيارات ودوامات فى الجيل الرومانتيكى الانجليزى»، تأليف فردريك أ. بيرس.

٨٧ – عما إذا كان ثمة شىء فى روستان. آثينيوم ٤٦٥٦ (٢٥ يوليو ١٩١٩) ٦٦٥ – ٦٦٦ . مراجعة لـ Le Vol de la Marseillaise لإدمون روستان. أعيد طبعها منقحة تحت عنوان «البلاغة والمسرحية الشعرية».

٨٨ – أكان ثمة أدب اسكتلندى؟ آثينيوم ٤٦٥٧ (١ أغسطس ١٩١٩) ٦٨٠ – ٦٨١ . مراجعة لـ «الأدب الاسكتلندى: الطابع والتأثير» تأليف ج. جرجورى سميث.

٨٩ – بعض ملاحظات على الشعر المرسل عند كرستوفر مارلو. آرت آند لترز ٢، ٤ (خريف ١٩١٩) ١٩٤ – ١٩٩ . أعيد طبعها تحت عنوان «ملاحظات على الشعر المرسل عند كرستوفر مارلو» و«كرستوفر مارلو».

٩٠ – الموروث والموهبة الفردية (١) إيجوست ٦، ٤ (سبتمبر/ أكتوبر ١٩١٩) ٥٤ – ٥٥.

٩١ – سونبرن والإليزابيثيون، أثينيوم ٤٦٦٤ (١٩ سبتمبر ١٩١٩) ٩٠٩ – ٩١٠ . مراجعة لـ «معاصرو شكسبير» تأليف أ.ت. سونبرن، حرره إدموند جوس وت.ج. وايز. أعيد طبعها، بإضاف فقرة في النهاية، تحت عنوان «سونبرن ناقدا».

٩٢ – هملت ومشاكله. أثينيوم ٤٦٦٥ (٢٦ سبتمبر ١٩١٩) ٩٤٠ – ٩٤١ . مراجعة لـ «مشكلة هملت» للموقر ج.م. روبرتسن.

٩٣ – إنساني النزعة وفنان وعالم، أثينيوم ٤٦٦٧ (١٠ أكتوبر ١٩١٩) ١٠١٤ – ١٠١٥ . مراجعة لـ «الفكر الإيطالي في القرن السادس عشر والتيار المتحرر» تأليف ج. روجر كاربونل و«أخلاق جيوردانو برونو، ومحاورة سباشيو الثانية: ترجمة مع ملاحظات وتعليق» لـ ج. روجر كاربونل.

٩٤ – طلاء حرب وريش، أثينيوم ٤٦٦٨ (١٧ أكتوبر ١٩١٩) ١٠٣٦ . مراجعة لـ«درب قوس قزح: مجموعة من الأغاني والأناشيد من هنود أمريكا الشمالية» تحرير جورج و. كرونين.

٩٥ – منهج مستر باوند. أثينيوم ٤٦٦٩ (٢٤ أكتوبر ١٩١٩) ١٠٦٥ – ١٠٦٦ . مراجعة لـ «لماذا أحب الفقراء» لإزرا باوند.

٩٦ – ميراثنا الذي لا يُنال (رسالة) إلى المحرر. أثينيوم ٤٦٦٩ (٢٤ أكتوبر ٩١٩١) ١٠٧٦ .

٩٧ – الموروث والموهبة الفردية (٢) إيجوست ٦، ٥ (نوفمبر/ ديسمبر ١٩١٩) ٧٢ – ٧٣ .

٩٨ – مستر باوند وشعره (رسالة) إلى المحرر. أثينيوم ٤٦٧١ (٧ نوفمبر ١٩١٩) ١١٦٣ .

٩٩ – بن جونسون. ملحق التايمز الأدبي ٩٣٠ (١٣ نوفمبر ١٩١٩).

١٠٠ – ملهاة الأمزجة، أثينيوم ٤٦٧٢ (١٤ نوفمبر ١٩١٩) ١١٨٠ – ١١٨١ . مراجعة لـ «بن جونسون» تأليف ج. جرجوري سميث و«كل إنسان في ساعات صفوه» لبن جونسون» تحرير برسي سمبسون.

١٠١ - الواعظ فنانًا، آثينيوم ٤٦٧٤ (٢٨ نوفمبر ١٩١٩) ١٢٥٢ - ١٢٥٣ . مراجعة لـ «مواعظ دن: قطع مختارة» مع مقالة بقلم لوجان بيرسول سميث.

١٠٢ - النكهة المحلية، آثينيوم ٦٤٧٦ (١٢ ديسمبر ١٩١٩) ١٣٣٢ - ١٣٣٣ . مراجعة لـ «دراسات أدبية» لتشارلز ويلى.

١٠٣ - سونبرن. آثينيوم ٤٦٨١ (١٦ يناير ١٩٢٠) ٧٢ - ٧٣ . مراجعة لـ«مختارات من سونبرن» تحرير إدموند جوس وتوماس جيمز وايز. أعيد طبعها منقحة تحت عنوان «سونبرن شاعرا».

١٠٤ - دوقة مالفى فى مسرح الليريك والمسرحية الشعرية، آرت آند لترز ٣، ١ (شتاء ١٩١٩ - ١٩٢٠) ٣٦ - ٣٩ .

١٠٥ - الرجل العارى. آثينيوم ٦٤٨٥ (١٣ فبراير ١٩٢٠) ٢٠٨ - ٢٠٩ . مراجعة لـ «وليم بليك الرجل» تأليف تشارلز جاردنر. أعيد طبعها تحت عنوان «وليم بليك».

١٠٦ - جمعية العنقاء (رسالة) إلى المحرر. آثينيوم ٤٦٤٧ (٢٧ فبراير ١٩٢٠) ٢٨٥ .

١٠٧ - رسالة وجيزة عن نقد الشعر. تشاب بوك ١١، ٩ (مارس ١٩٢٠) ١ - ١٠ . ولهذا العدد من «ذا تشاب بوك» صفحة عنوان خاصة: ثلاث مقالات نقدية عن الشعر الانجليزى الحديث (بأقلام: ت.س. إليوت، أولدس هكسلى، ف.س. فلنت).

١٠٨ - يوربديز وجلبرت مرى: عرض فى الهولبورن إمباير، آرت آند لترز ٣، ٢ (ربيع ١٩٢٠) ٣٦ - ٤٣ .

١٠٩ - دانتى «قائدا روحيا» آثينيوم ٤٦٩٢ (٢ ابريل ١٩٢٠) ٤٤١ - ٤٤٢ . مراجعة لـ «دانتى» تأليف هنرى دوايت سدجويك. أعيد طبعها، مع إضافة قطعة تمهيدية خاصة ببول فالرى، فى «دانتى».

١١٠ - المسرحية الشعرية، آثينيوم ٤٦٩٨ (١٤ مايو ١٩٢٠) ٦٣٥ - ٦٣٦ . مراجعة لـ «سينامون وأنجليكا: مسرحية» لجون مدلتن مرى.

١١١- فيليب ماسنجر، ملحق التايمز الأدبى ٩٥٨ (٢٧ مايو ١٩٢٠) أعيد طبعها باعتبارها الجزء الأول من «فيليب ماسنجر».

١١٢- الملهاة القديمة. آثينيوم ٤٦٩٨ (١١ يونيو ١٩٢٠) ٧٦٠ - ٧٦١ . مراجعة لـ «فيليب ماسنجر» تأليف أ.هـ. كرويكشانك. أعيد طبعها باعتبارها الجزء الثانى من «فيليب ماسنجر».

١١٣ - فنانون وعباقرة (رسالة) إلى المحرر. آثينيوم ٤٧٠٤ (٢٥ يونيو ١٩٢٠) ٨٤٢ .

١١٤ - الناقد الكامل (١) آثينيوم ٤٧٠٦ (٩ يوليو ١٩٢٠) ٤٠ - ٤١ .

١١٥ - الناقد الكامل (٢) آثينيوم ٤٧٠٨ (٢٣ يوليو ١٩٢٠) ١٠٢ - ١٠٤ .

١١٦ - الناقد الكامل (رسالة) إلى المحرر. ٤٧١٠ (٦ أغسطس ١٩٢٠) ١٩٠ .

١١٧ - إمكانية مسرحية شعرية. ديال LXIX، ٥ (نوفمبر ١٩٢٠) نشرت فى نفس الوقت فى «الغابة المقدسة» (١٩٢٠).

١١٨ - عقل الطبقة الثانية. ديال LXIX، ٦ (ديسمبر ١٩٢٠).

١١٩ - أندرو مارفل، ملحق التايمز الأدبى ١٠٠٢ (٣١ مارس ١٩٢١).

١٢٠ - رسالة لندن، ديال LXX، ٤ (ابريل ١٩٢١).

١٢١ - نثر وشعر، تشاب بوك ٢٢ (ابريل ١٩٢١) ٣ - ١٠ . لهذا العدد من «ذا تشاب بوك» صفحة عنوان خاصة: الشعر فى النثر، ثلاث مقالات بأقلام ت.س. إليوت، فردريكماننج، رتشارد أولدنجتن.

١٢٢ - رسالة لندن، ديال LXX، ٦ (يونيو ١٩٢١).

١٢٣ - جون دريدن، ملحق التايمز الأدبى ١٠١٢ (٩ يونيو ١٩٢١).

١٢٤ - رسالة لندن، ديال LXXI، (أغسطس ١٩٢١).

١٢٥ - رسالة لندن، ديال LXXI، ٤ (أكتوبر ١٩٢١).

١٢٦ - الشعراء الميتافيزيقيون، ملحق التايمز الأدبى ١٠٣١ (٢٠ أكتوبر ١٩٢١).

١٢٧ - ملاحظات عن الأدب المعاصر، تايرو ١ (١٩٢٢) المحتويات: الانجليزى الرومانتيكى، الروح الملهوى ووظيفة النقد - درس بودلير.

١٢٨ – أنشودة للأوفيريان، تايرو ١ (١٩٢٢) ٦. تحت توقيع مستعار: جس كرتش.

١٢٩ – الاقليميات الثلاث، تايرو ٢ (١٩٢٢) ١١ – ١٣ . أعيد طبعها فى «مقالات فى النقد» ١، ١ (يناير ١٩٥١) ٣٨ – ٤١ . انظر فيما بعد رقم ٥٥٩ .

١٣٠ – رسالة لندن. ديال LXXII، ٥ (مايو ١٩٢٢).

١٣١ – رسالة انجلترا (١) المجلة الفرنسية الجديدة ٩، ١٠٤ (١ مايو ١٩٢٢) ٦١٧ – ٦٢٤ .

١٣٢ – رسالة لندن، ديال LXXIII، ١ (يوليو ١٩٢٢).

١٣٣ – ردود على الأسئلة الثلاثة. تشاب بوك ٢٧ (يوليو ١٩٢٢) ٨.

١٣٤ – رسالة لندن، ديال LXXIII، ٣ (سبتمبر ١٩٢٢).

١٣٥ – الأرض الخراب. كرايتريون ١، ١ (أكتوبر ١٩٢٢) ٥٠ – ٦٤ . بدون «الهوامش». أعيد طبعها فى «ذا ديال» LXXIII، ٥ (نوفمبر ١٩٢٢).

١٣٦ – رسالة لندن، ديال LXXIII، ٦ (ديسمبر ١٩٢٢). أعيد طبعها منقحة تحت عنوان «فى الذكرى: مارى لويد» فى «ذا كرايتريون» ١، ٢ (يناير ١٩٢٣) ١٩٢ – ١٩٥ وتحت عنوان «مارى لويد».

١٣٧ – رسالة انجلترا (٢) الأسلوب فى النثر الانجليزى المعاصر، المجلة الفرنسية الجديدة ١٠، ١١١ (١ ديسمبر ١٩٢٢) ٧٥١ – ٧٥٦ .

١٣٨ – شخصيات مسرحية، كرايتريون ١، ٣ (ابريل ١٩٢٣) ٣٠٣ – ٣٠٦ .

١٣٩ – جون دن، نيشان آند آثينيوم ٣٣، ١٠ (٩ يونيو ١٩٢٣) ٣٣١ – ٣٣٢ . مراجعة لـ «قصائد جون دن الغزلية» طبعة ننستش.

١٤٠ – بن جونسون (رسالة إلى المحرر) نيشان آند آثينيوم ٣٣، ١٣ (٣٠ يونيو ١٩٢٣) ٤٢٦ .

١٤١ – وظيفة المجلة الأدبية، كرايتريون ١، ٤ (يوليو ١٩٢٣) ٤٢١ .

١٤٢ – النثر الانجليزى المعاصر، فانيتى فير ٢٠، ١١ (يوليو ١٩٢٣) ١٥ . النص الانجليزى المنقح لـ ١٣٧ السالفة الذكر.

١٤٣ - أندرو مارفل. نيشان آند آثينيوم ٣٣، ٢٦ (٢٩ سبتمبر ١٩٢٣) ٨٠٩ . مراجعة لـ «قصائد متفرقة» لأندرو مارفل.

١٤٤ - الكلاسيات فى فرنسا وفى انجلترا. كرايتريون ٢، ٥ (أكتوبر ١٩٢٣) ١٠٤ - ١٠٥ .

١٤٥ - وظيفة النقد. كرايتريون ٢، ٥ (أكتوبر ١٩٢٣) ٣١ - ٤٢ .

١٤٦ - قرع طبلة، نيشان آند آثينيوم XXXIV، ١ (٦ أكتوبر ١٩٢٣) ١١ - ١٢ . مراجعة لـ «دراسات فى تطور العبيط فى المسرحية الإليزابيثية» تأليف أوليف مارى بسبى.

١٤٧ - يوليسيز والنظام والأسطورة، ديال LXXV، ٥ (نوفمبر ١٩٢٣). مراجعة لـ«يوليسيز» تأليف جيمز جويس.

١٤٨ - تصدير للأدب الحديث، فانيتى فير XXI، ٣ (نوفمبر ١٩٢٣) ٤٤، ١١٨ . النص الانجليزى المنقح من رقم ١٣١ المذكور أعلاه.

١٤٩ - رسالة انجلترا (٣) المجلة الفرنسية الجديدة ١١، ١٢٢ (١ نوفمبر ١٩٢٣) ٦١٩ - ٦٢٥ . ترجمة ج. دانجست.

١٥٠ - ميريان مور، ديال LXXV، ٦ (ديسمبر ١٩٢٣) مراجعة لـ «قصائد» و«زواج».

١٥١ - (رسالة إلى المحرر ف.م. فورد) ترانس أتلانتك رفيو ١، ١ (يناير ١٩٢٤) ٩٥ - ٩٦ .

١٥٢ - أربعة كتاب مسرحيين إليزابيثيين (١) تصدير. كرايتريون ٢، ٦ (فبراير ١٩٢٤) ١١٥ - ١٢٣ .

١٥٣ - نبوءة بالنظر لثلاثة مؤلفين انجليز، كتاب هم، على الرغم من انهم أساتذة فى التفكير، فهم بالمثل أساتذة فى الفن. فانيتى فير ٢١، ٦ (فبراير ١٩٢٤) ٢٩، ٩٨ . والكتاب المعنيون هم: هنرى جيمز، وسير جيمز فريزر، وف.هـ. برادلى. النص الانجليزى المنقح لرقم ١٤٩ السالف ذكره.

١٥٤ – تعليق، كرايتريون ٢، ٧ (ابريل ١٩٢٤) ٢٣١ – ٢٣٥ . بتوقيع: كرايتيز.

١٥٥ – تعليق، كرايتريون ٢، ٨ (يوليو ١٩٢٤) ٣٧١ – ٣٧٥ بتوقيع كرايتيز.

١٥٦ – (مراجعة لـ) نمو المدنية وأصل السحر والدين. تأليف و.ج. برى، كرايتريون ٢، ٨ (يوليو ١٩٢٤) ٤٨٩ – ٤٩١ .

١٥٧ – تعليق، كرايتريون ٣، ٩ (أكتوبر ١٩٢٤) بتوقيع: كرايتيز.

١٥٨ – قصيدة، كومرس ٣ (شتاء ١٩٢٤ – ١٩٢٥). النص الانجليزى مؤرخ «نوفمبر ١٩٢٤» والترجمة الفرنسية على الصفحات المقابلة. أعيد طبع النص الانجليزى على انه القسم ١ من «الرجال الجوف».

١٥٩ – تعليق، كرايتريون ٣، ١٠ (يناير ١٩٢٥) ١٦١ – ١٦٣ بتوقيع كرايتيز.

١٦٠ – ثلاث قصائد، كرايتريون ٣، ١٠ (يناير ١٩٢٥) ١٧٠ – ١٧١ . المحتويات (١) لست أجرؤ على لقاء العيون فى الأحلام (٢) الأعين التى رأيتها لآخر مرة فى غمرة الدموع (٣) ليست الأعين هنا. وثانى هذه القصائد أعيد طبعها من «تشاب بوك» (١٩٢٤). وأعيد طبع الأولى والثالثة مع تغييرات، باعتبارهما الأقسام ٢ و٤ من «الرجال الجوف».

١٦١ – فى الأمسية: حوار، كرايتريون ٣، ١٠ (يناير ١٩٢٥) ٢٧٨ – ٢٨١ .

١٦٢ – الرجال الجوف ١ – ٣، ديال LXXVIII، ٣ (مارس ١٩٢٥). أعيد طبعها تحت عنوان «الرجال الجوف» الأجزاء ١ – ٢ و٤ .

١٦٣ – تعليق. كرايتريون ٣، ٢ (ابريل ١٩٢٥) ٣٤١ – ٣٤٤ . تحت توقيع: كرايتيز.

١٦٤ – الباليه، كرايتريون ٣، ٢ (ابريل ١٩٢٥) ٤٤١ – ٤٤٣ . مراجعة لـ«الرقص: مسح تاريخى للرقص فى أوربا» للمرحوم سيسيل ج. شارب وأ.ب. اوبيه ومودراسن «أوضاع اليد الطقسية للكهنة البوذيين وكهنة شيفا» لتيرا دى كلين.

١٦٥ - لقاء، المجلة الفرنسية الجديدة ١٢، ١٣٩ (ا ابريل ١٩٢٥) تحية لجاك ريفيير.

١٦٦ - الهجاء التهكمي الانجليزي، ملحق التايمز الأدبي ١٢٤٧ (١٧ ديسمبر ١٩٢٥).

١٦٧ - ناقد إيطالي عن دن وكراشو، ملحق التايمز الأدبي ١٢٤٨ (١٧ ديسمبر ١٩٢٥) ٨٧٨ مراجعة لـ Secetismo e Marinismo in Anghilterra: جون دن - رتشارد كراشو، تأليف ماريو براتز.

١٦٨ - شكسبير ومونتني. ملحق التايمز الأدبي ١٢٤٩ (٢٤ ديسمبر ١٩٢٥) ٨٩٥ . مراجعة لـ «دين شكسبير لمونتني» لجورج كوفين تيلور.

١٦٩ - وانلي وتشابمان، ملحق التايمز الأدبي ١٢٥٠ (٣١ ديسمبر ١٩٢٥) ٩٠٧ . مراجعة لـ «مقالات ودراسات بأقلام أعضاء الرابطة الانجليزية، مجلد ١١» جمعها أوليفر إلتون. وهناك بعض الشك حول نسبة هذه المراجعات لإليوت.

١٧٠ - فكرة المجلة الأدبية، كرايتريون ٤، ١ (يناير ١٩٢٦) ١ - ٦.

١٧١ - شكسبير شعبي، ملحق التايمز الأدبي ١٢٥٥ (٤ فبراير ١٩٢٦) ٧٦ . مراجعة لـ «أعمال شكسبيرية مرتبة تاريخيا» مع مقدمات بقلم تشارلز وبلي، الأجزاء ١ - ٣.

١٧٢ - تعليق، كرايتريون ٤، ٢ (ابريل ١٩٢٦) ٢٢١ - ٢٢٣ . هذا التعليق وما تلاه حتى يناير ١٩٣١ بلا توقيع، ولكن كاتبها فرضا هو ت. س. إليوت، وعلى ذلك أدرجناها هنا.

١٧٣ - (مراجعة لـ) كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة، رغبة تحت أشجار الدردار، وملتحمان. ليوجين أونيل، كرايتريون ٤، ٢ (ابريل ١٩٢٦) ٣٩٥ - ٣٩٦ .

١٧٤ - مستر روبرتسن ومستر شو، كرايتريون ٤، ٢ (ابريل ١٩٢٦) ٣٨٩ - ٣٩٠ . مراجعة لـ «شو» و«الفتاة»، للموقر ج.م. روبرتسن.

١٧٥ - تعليق، كرايتريون ٤، ٣ (يناير ١٩٢٦) ٤١٧ - ٤٢٠ . بلا توقيع.

١٧٦ - شعر التهكم الانجليزي، ملحق التايمز الأدبي ١٢٧٣ (٢٤ يونيو ١٩٢٦) ٩٢٤. مراجعة لـ «كتاب من شعر التهكم الانجليزي» اختاره وعلق عليه أ.ج. بارنز.

١٧٧ – مؤلف «الوليد المحترق» ملحق التايمز الأدبى ١٢٧٨ (٢٩ يوليو ١٩٢٦) ٥٠٨ . مراجعة لكتاب «روبرت ساوثول» تأليف كريستوبل م. هود.

١٧٨ – كتيبات الطاعون، ملحق التايمز الأدبى ١٢٧٩ (٥ أغسطس ١٩٢٦) ٥٢٢ . مراجعة لـ «كتيبات توماس ديكر عن الطاعون» تحرير ف.ب. ولسون.

١٧٩ – النقد الخلاق، ملحق التايمز الأدبى ١٢٨٠ (١٢ أغسطس ١٩٢٦) ٥٣٥ . مراجعة لـ «النقد الخلاق: مقالات عن وحدة العبقرية والذوق» تأليف ج.أ. سبنجارن.

١٨٠ – «ترويلوس» تشوسر، ملحق التايمز الأدبى ١٢٨١ (١٩ أغسطس ١٩٢٦) ٥٤٧ . مراجعة لـ «كتاب ترويلوس وكريسيدا» لجيفرى تشوسر، تحرير روبرت كيلبرن روت.

١٨١ – النثر الأمريكي، ملحق التايمز الأدبى ١٢٨٣ (٢ سبتمبر ١٩٢٦) ٥٧٧ . مراجعة لـ «مطالع النثر الأمريكي» تأليف جوزيف وارن بيتش، رسالة SPE رقم ٢٤: ملاحظات عن الـ Relative Clauses تأليف أوتو يسبرسن، و«العامية الأمريكية» لفرد نيوتون سكوت. وهناك بعض الشك فى نسبة هذه المراجعة لـ ت.س. إليوت.

١٨٢ – لانسلوت أندروز، ملحق التايمز الأدبى ١٢٨٦ (٢٣ ديسمبر ١٩٢٦).

١٨٣ – تعليق، كرايتريون ٤، ٤ (أكتوبر ١٩٢٦) ٦٢٧ – ٦٢٩ . بلا توقيع.

١٨٤ – مستر ريد ومسيو فرنانديز، كرايتريون ٤، ٤ (أكتوبر ١٩٢٦) ٧٥١ – ٧٥٧ . مراجعة لـ «العقل والرومانسية» لهربرت ريد و«رسائل» لرامون فرنانديز.

١٨٥ – شذرة من فاتحة، كرايتريون ٤، ٤ (أكتوبر ١٩٢٦) ٧١٣ – ٧١٨ . سرقها صمويل روث فى «شهرية العالمين» ٢، ٢ (يناير ١٩٢٧) ١٤٣ – ١٤٦ .

١٨٦ – هوكروهوبز وآخرون، ملحق التايمز الأدبى ١٢٩٣ (١١ نوفمبر ١٩٢٦) ٧٨٩ . مراجعة لـ «الأفكار الاجتماعية والسياسية لبعض المفكرين العظماء فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، سلسلة من المحاضرات» تحرير ف.ج. .C هيرنشو.

١٨٧ – ماسنجر، ملحق التايمز الأدبى ١٢٩٤ (١٨ نوفمبر ١٩٢٦) ٨١٤ . مراجعة لـ «دراسة عن تعاون ماسنجر مع فلتشر وجماعته» تأليف موريس شلى و«مسرحية ماسنجر: طريقة جديدة لتسديد الديون القديمة»، تحرير أ. هـ. كرويكشانك.

١٨٨ – مور والمسرحية التيودورية، ملحق التايمز الأدبى ١٩٢٦ (٢ ديسمبر ١٩٢٦) ٨٨٠ مراجعة لـ «الدراما التيودورية الباكرة: ميدول وراستل وهيوود ودائرة مور» تأليف أ.و. ريد.

١٨٩ – الفلسفة الوسيطة، ملحق التايمز الأدبى ١٢٩٨ (١٦ ديسمبر ١٩٢٦) ٩٢٩ . مراجعة لـ «تاريخ الفلسفة الوسيطة» تأليف موريس دى ولف، مجلد ٢: من القديس توما الاكوينى إلى نهاية القرن السادس عشر.

١٩٠ – مستر ج.م. روبرتسن وشكسبير (رسالة إلى المحرر) نيشان آند آثينيوم XL، ٢ (١٨ ديسمبر ١٩٢٦) ٤١٨ .

١٩١ – وتمان وتنسون، نيشان آند آثينيوم XL، ٢ (١٨ ديسمبر ١٩٢٦) ٤٢٦ . مراجعة لـ «وتمان: تفسير على شكل سرد قصصى» تأليف امورى هولواى.

١٩٢ – تعليق، كرايتريون ٥، ١ (يناير ١٩٢٧) ١ – ٦. بلا توقيع.

١٩٣ – شذرة من نزال من «أتريد أن تذهب إلى البيت يا طفلى؟» كرايتريون ٤، ١ (يناير ١٩٢٧) ٧٤ – ٨٠ . وظهرت إعادة طبع مسروقة لها تحت عنوان «أتريد أن تذهب إلى البيت يا طفلى؟ شذرة من نزال» فى «شهرية العالمين» ٣، ٢ (مايو/يونيو ١٩٢٧) ١٤٩ – ١٥٢ لصمويل روث. وخصص العدد بأكمله لـ ت.س. إليوت بدون إذنه أيضا.

١٩٤ – القواعد والاستعمال، كرايتريون ٥، ١ (يناير ١٩٢٧) ١٢١ – ١٢٤ . مراجعة لـ «الاستخدام الانجليزى الحديث» تأليف هـ.و. فاولر، «فلسفة القواعد» لأوتو يسبرسن، قواعد الانجليزية الحديثة المتأخرة» تأليف هـ. بوتسما، «اللغة» تأليف ج. فندريس.

١٩٥ – تحية لويلكى كولنز، كرايتريون ٥، ١ (يناير ١٩٢٧) ١٣٩ – ١٤٣ . مراجعة لست روايات ألغاز.

١٩٦ – كلمة عن الشعر والعقيدة، إنيمى ١ (يناير (أى فبراير) ١٩٢٧) ١٥ – ١٧ .

١٩٧ – عش العنقــاء، ملحق التــايمز الأدبى ١٣٠٣ (٢٠ يناير ١٩٢٧) ٤١ . مراجعة لـ «عش العنقاء» أعيد طبعها من طبعة ١٥٩٣ الأصلية (كتبها هاسلوود).

١٩٨ – شارلســتون، هى! هى! نيشـان آند آثينيوم XL، ١٧ (٢٩ يناير ١٩٢٧) ٥٩٥ . مراجعة لـ «مستقبل المستقبلية» لجون رودكر، «الإنشاء شرحا» لجرترود ستاين، «بومونا أو مستقبل الانجليزية» لبازيل دى سلنكور، «شعارات وكلام فارغ» لروز ماكولى.

١٩٩ – مشكلة السوناتات الشكسبيرية، نيشان آند آثينيوم XL، ١٩ (١٢ فبراير ١٩٢٧) ٦٦٤ ، ٦٦٦ . مراجعة لـ «مشكلات السوناتات الشكسبيرية» تأليف ج.م. روبرتسن.

٢٠٠ – الأدب والعلم والعقيدة القطعية، ديال LXXXII، ٣ (مارس ١٩٢٧). مراجعة لـ «العلم والشعر» تأليف أ.أ. رتشاردز.

٢٠١ – دراســة لمارلو، ملحق التــايمز الأدبى ١٣٠٩ (٣ مــارس ١٩٢٧) ١٤٠ . مراجعة لـ «كرستوفر مارلو» تأليف أ.م. إليس – فرمور.

٢٠٢ – سبنوزا، ملحق التايمز الأدبى (٢١ ابريل ١٩٢٧) ٢٧٥ . مراجعة لـ «أقدم سيرة لسبنوزا» تحرير أ. ولف.

٢٠٣ – «شاعر وقديس. . » ديال LXXXII، ٥ (مايو ١٩٢٧) مراجعة لـ «بودلير: نثر وشعر» ترجمة آرثر سيمونز. أعيد طبعها، مع حذف أول فقرة وتغييرات أخرى ثانوية، تحت عنوان «بودلير فى عصرنا».

٢٠٤ – تعليق، كرايتريون ٥، ٢ (مايو ١٩٢٧) ١٨٧ – ١٩٠ . بلا توقيع.

٢٠٥ – لاهوتيون شعبيون: مستر ولز ومستر بلوك ومستر مرى، كرايتريون ٥، ٢ (مايو ١٩٢٧) ٢٥٣ – ٢٥٩ . مراجعة لـ «حياة يسوع» تأليف ج. مدلتن مرى، «رفيق إلى معالم التاريخ لمستر ولز» تأليف هيلير بيلوك، «موضوعات مستر بلوك» تأليف هـ. ج. ولز، «موضوعات مستر بلوك الساكنة» تأليف

هيلير بيلوك، «العقيدة الأنجلو-كاثوليكية» تأليف ت.أ. لاسى، «العصرية فى الكنيسة الإنجليزية» تأليف برسى جاردنر.

٢٠٦ - القصة الإنجليزية المعاصرة، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٤، ١٦٤ (١ مايو ١٩٢٧).

٢٠٧ - اسرافيل. نيشان آند آثينيوم XLI، ٧ (٢١ مايو ١٩٢٧) ٢١٩ . مراجعة لـ«اسرافيل: حياة إدجار آلان بو وعصره» تأليف هرفى آلن، «قصائد ومتفرقات إدجار آلان بو» تحرير ر. بريملى جونسون، «حكايات السر» تأليف إدجار آلان بو.

٢٠٨ - تعليق، كرايتريون ٥، ٣ (يونيو ١٩٢٧) ٢٨٣ - ٢٨٦ . بلا توقيع.

٢٠٩ - قصص بوليسية حديثة، كرايتريون ٥، ٣ (يونيو ١٩٢٧) ٣٥٩ - ٣٦٢ . مراجعة لست عشرة رواية بوليسية ولـ «مشكلات الجريمة الأمريكية الحديثة» لفيرونيكا وبول كنج.

٢١٠ - تنسون ووتمان (رسالة إلى المحرر) نيشان آند آثينيوم XLI، ٩ (٤ يونيو ١٩٢٧) ٣٠٢

٢١١ - نيكولو ماكيافلى (١٤٦٩ - ١٥٢٧) ملحق التايمز الأدبى ١٣٢٤ (١٦ يونيو ١٩٢٧)

٢١٢ - توماس مدلتون، ملحق التايمز الأدبى ١٣٢٦ (٣٠ يونيو ١٩٢٧).

٢١٣ - تعليق، كرايتريون ٤، ١ (يوليو ١٩٢٧) ١ - ٣. بلا توقيع.

٢١٤ - منظّرون سياسيون، كرايتريون ٦، ١ (يوليو ١٩٢٧) ٦٩ - ٧٣ . مراجعة لـ «دفاع عن المحافظة» لأنتونى م. لودوفيكى، «معالم العقل» تأليف ج.ك. تشسترتن،«الدولة العبودية» تأليف هيلير بيلوك، «شروط السلام الصناعى» تأليف ج.أ. هوبسون، «الفحم» لسبعة مؤلفين.

٢١٥ - كبير الأساقفة برامهول، ثيولوجى ١٥، ٨٥ (يوليو ١٩٢٧) ١١ - ١٧ . مراجعة لـ «كبير الأساقفة برامهول» تأليف و.ج. سبارو - سمبسون. أعيد طبعها تحت عنوان «جون برامهول».

٢١٦ – مسرحيات بن جونسون، ملحق التايمز الأدبى ١٣٢٩ (٢١ يوليو ١٩٢٧) ٥٠٠، مراجعة لـ «بن جونسون» تحرير C . هـ. هرفورد وبرسى سيمبسون، ج. ٣. «إيستوارد هو» تأليف تشابمان، جونسون، مارستون، تحرير جوليا هاملت هاريس، «السيميائى» صورة طبق الأصل من الكوارتو الأول.

٢١٧ – الجامعات والصحافة اليومية، رسالة إلى المحرر. برتش ويكلى (٢١ يوليو ١٩٢٧).

٢١٨ – تعليق، كرايتريون ٦، ٢ (أغسطس ١٩٢٧) ٩٧ – ١٠٠ . بلا توقيع.

٢١٩ – لماذا كان مستر رسل مسيحيا، كرايتريون ٦، ٢ (أغسطس ١٩٢٧) ١٧٧ – ١٧٩ . مراجعة لـ «لماذا لست مسيحيا» للموقر برتراند رسل.

٢٢٠ – ولكى كولنز ودكنز، ملحق التايمز الأدبى ١٣٣١ (٤ أغسطس ١٩٢٧).

٢٢١ – القرن الثانى عشر، ملحق التايمز الأدبى ١٣٣٢ (١١ أغسطس ١٩٢٧) ٥٤٢ . مراجعة لـ «عصر النهضة فى القرن الثانى عشر» تأليف تشارلز هومر هاسكنز.

٢٢٢ – مراجعة لـ «مرشد مرتاد المسارح إلى المسرحية الانجليزية فى عصر النهضة» تأليف آجنس ميور ماكنزى، ملحق التايمز الأدبى ١٣٣٤ (٢٥ أغسطس ١٩٢٧) ٥٧٧ .

٢٢٣ – تعليق، كرايتريون ٦، ٣ (سبتمبر ١٩٢٧) ١٩٣ – ١٩٦ . بلا توقيع.

٢٢٤ – (ترجمة لـ) عن «الحدس» لشارل مورون، كرايتريون ٦، ٣ (سبتمبر ١٩٢٧) ٢٢٩ – ٢٣٥ .

٢٢٥ – The Silurist، ديال LXXXIII، ٣ (سبتمبر ١٩٢٧). مراجعة لـ «عن قصائد هنرى فون: الخصائص واللمحات» لإدموند بلندن.

٢٢٦ – أعمال كراشو الشعرية، ملحق التايمز الأدبى ١٣٣٧ (١٥ سبتمبر ١٩٢٧) ٦٢٠ . مراجعة لـ «قصائد رتشارد كراشو الانجليزية واللاتينية واليونانية، تحرير ل. Cمارتن. وثمة بعض الشك فى نسبة هذه المراجعة إلى ت.س. إليوت. وهى غير المراجعة المذكورة تحت رقم ٢٥٢ .

٢٢٧ – صوفية بليك، نيشان آند آثينيوم XLI، ٢٤ (١٧ سبتمبر ١٩٢٧) ٧٧٩ . مراجعة لستة كتب من تأليف بليك أو عنه.

٢٢٨ – تعليق، كرايتريون ٦، ٤ (أكتوبر ١٩٢٧) ٢٨٩ – ٢٩١ . بلا توقيع.

٢٢٩ – مركب المستر مدلتون مرى، كرايتريون ٦، ٤ (أكتوبر ١٩٢٧) ٣٤٠ – ٣٤٧ .

٢٣٠ – (ترجمة لـ) كلمة عن العقل والحدس لرامون فرنانديز، كرايتريون ٦، ٤ (أكتوبر ١٩٢٧) ٣٣٢ – ٣٣٩ .

٢٣١ – Parnassus Biceps، ملحق التايمز الأدبى ١٣٤٢ (٢٠ أكتوبر ١٩٢٧) ٧٣٤ . مراجعة لـ «Parnassus Biceps» أو عدة قطع مختارة من الشعر» (١٦٥٦) تحرير ج.ثورن دريرى.

٢٣٢ – تريستان داكونا (رسالة) إلى المحرر، نيو ستتسمان ٣٠، ٧٥٦ (٢٢ أكتوبر ١٩٢٧) ٤٤ . خاصة بقصيدة لروى كامبل.

٢٣٣ – مقالات دارس، ملحق التايمز الأدبى ١٣٤٣ (٢٧ أكتوبر ١٩٢٧) ٧٥٧ . مراجعة لـ «تسع مقالات» لآرثر بلات، مع تصدير بقلم أ.أ. هاوسمان.

٢٣٤ – تعليق، كرايتريون ٦، ٥ (نوفمبر ١٩٢٧) ٣٨٥ – ٣٨٨ . بلا توقيع.

٢٣٥ – (رسالة إلى) المحرر، ذانيويورك إيفننج بوست ٢٦ يوليو ١٩٢٧ (مع رسالة أخرى، ٢٢ أغسطس ١٩٢٧) ترانزيشان ٩ (ديسمبر ١٩٢٧) ١٨٥ – ١٨٦، ١٩٠ . خاصة بصمويل روث وسرقاته (انظر أعلاه رقم ٤٠، ١٨٥، ١٩٣).

٢٣٦ – تعليق، كرايتريون ٦، ٦ (ديسمبر ١٩٢٧) ٤٨١ – ٤٨٣ . بلا توقيع.

٢٣٧ – دراسات فى المسرح، ملحق التايمز الأدبى ١٣٤٩ (٨ ديسمبر ١٩٢٧) ٩٢٧ . مراجعة لـ «دراسات عن مسرح ما قبل عصر رجوع الملكية» و«الأوضاع الطبيعية للمسرح الإليزابيثى العام» لوليم ج. لورنس.

٢٣٨ – تحية، ساترداى رفيو أوف لترتشار ٤، ٢٠ (١٠ ديسمبر ١٩٢٧) ٤٢٩ . أعيد طبعها فى «ذاكرايتريون» ٧، ١ (يناير ١٩٢٨) ٣١ – ٣٢، وكالجزء الثانى من «أربعاء الرماد».

٢٣٩ – «دراسات أخلاقية» لبرادلى، ملحق التايمز الأدبى ١٣٥٢ (٢٩ ديسمبر ١٩٢٧) أعيد طبعها تحت عنوان «فرانسيس هربرت برادلى».

٢٤٠ – مستر تشسترتون (وستفنسون) نيشان آند آثينيوم XLII، ٣ (٣١ ديسمبر ١٩٢٧) ٥١٦ . مراجعة لـ «روبرت لويس ستفنسون» تأليف ج.ك. تشسترتون.

٢٤١ – تعليق، كرايتريون ٧، ١ (يناير ١٩٢٨) ١ – ٤. بلا توقيع.

٢٤٢ – (ترجمة لـ) فاتحة مقالة عن النقد لشارل موراس (١) كرايتريون ٧ (يناير ١٩٢٨) ٥ – ١٥ .

٢٤٣ – التفوق المعزول، ديالLXXXIV، ١ (يناير ١٩٢٨). مراجعة لـ «أقنعة: مجموعة قصائد إزرا باوند».

٢٤٤ – وحدة وجدانية، ديالLXXXIV، ٢ (فبراير ١٩٢٨). مراجعة لـ «رسائل البارون فردريش فون هوجل المختارة» (١٨٩٦ – ١٩٢٤) حررها مع ذكريات عنه برنارد هولاند.

٢٤٥ – تعليق، كرايتريون ٧، ٢ (فبراير ١٩٢٨) ٩٧ – ٩٩ . بلا توقيع.

٢٤٦ – (ترجمة لـ) من «أناباس» لسان جون برس، كرايتريون ٧، ٢ (فبراير ١٩٢٨) ١٣٧ – ١٣٨ .

٢٤٧ – متفرنس (رسالة) إلى المحرر. نيو ستتسمان، ٣٠، ٧٧١ (٤ فبراير ١٩٢٨) ٥٢٨ – ٥٢٩ .

٢٤٨ – «ذا كرايتريون» (رسالة إلى المحرر)، نيو ستتسمان، ٣٠، ٧٧٤ (٢٥ فبراير ١٩٢٨) ٦٢٢ .

٢٤٩ – تعليق، كرايتريون ٨، ٣ (مارس ١٩٢٨) ١٩٣ – ١٩٤ . بلا توقيع.

٢٥٠ – «العمل الفرنسى» ومسيو موراس ومستر وارد، كرايتريون ٧، ٣ (مارس ١٩٢٨) ١٩٥ – ٢٠٣ .

٢٥١ – (ترجمة لـ) فاتحة مقالة عن النقد لشارل موراس (٢) كرايتريون ٧، ٣ (مارس ١٩٢٨) ٢٠٤ – ٢١٨ .

٢٥٢ – قصائد رتشارد كراشو الانجليزية واللاتينية واليونانية، ديال LXXXIV، ٣ (مارس ١٩٢٨) مراجعة لـ «قصائد كراشو الانجليزية واللاتينية واليونانية» حررها ل. C مارتن. أعيد طبعها تحت عنوان «كلمة عن رتشارد كراشو».

٢٥٣ – .Perch' io Non Spero كومرس ١٥ (ربيع ١٩٢٨). النص الانجليزى والترجمة الفرنسية على الصفحات المقابلة. طُبع القسم الانجليزى على انه القسم الأول من «أربعاء الرماد».

٢٥٤ – «ذا منثلى كرايتريون» (رسالة إلى المحرر) نيشان آند آثينيوم XLIII، ٣ (٢١ أبريل ١٩٢٨) ٧٤ .

٢٥٥ – تعليق، كرايتريون ٧، ٤ (يونيو ١٩٢٨) ١ – ٦. بلا توقيع.

٢٥٦ – رد على مستر وارد، كرايتريون ٧، ٤ (يونيو ١٩٢٨) ٨٤ – ٨٨ .

٢٥٧ – ويستر مستر لوكاس، كرايتريون ٧، ٤ (يونيو ٨٢٩١) ١٥٥ – ٨٥١. مراجعة لـ «أعمال جون وبستر الكاملة» حررها ف.ل. لوكاس.

٢٥٨ – البرلمان وكتاب الصلوات الجديد (رسالة) إلى المحرر، نيو أدلفى ١، ٤ (يونيو ٨٢٩١) ٣٤٥ – ٣٤٦ .

٢٥٩ – مثالية جوليان بندا، كمبردج رفيو XLIX، ١٢١٨ (٦ يونيو ١٩٢٨) ٤٨٥ – ٤٨٨ . مراجعة لـ «خيانة المثقفين» لجوليان بندا. أعيد طبعها فى «ذا نيو ريبليك» LVII، ٧٣٢ (الجزء ٢) (١٢ ديسمبر ١٩٢٨) ١٠٥ – ١٠٧ .

٢٦٠ – جونسون أكسفورد، ديال LXXXV، ١ (يوليو ١٩٢٨) مراجعة لـ «بن جونسون» تحرير .C. هـ. هرفورد وبرسى سمبسون، الأجزاء ١، ٢، ٣.

٢٦١ – المذهب الإنسانى عند إرفنج بابت، فورام، ٨٠، ١ (يوليو ١٩٢٨) العنوان المذكور على الغلاف الورقى هو «هل يستطيع المذهب الإنسانى أن يحل محل الدين؟».

٢٦٢ – سير جون دنام، ملحق التايمز الأدبى ١٣٧٩ (٥ يوليو ١٩٢٨) ٥٠١ . مراجعة لـ «أعمال سير جون دنام الشعرية» تحرير تيودور هاورد بانكس الأصغر.

٢٦٣ – نبش جثة ارتجالا، نيشان آند آثينيوم XLIII، ١٤ (٧ يوليو ١٩٢٨) ٤٧٠ ، ٤٧٢ . مراجعة لـ «جمجمة سوفت» لشين لزلى.

٢٦٤ – تعليق، كرايتريون ٨، ٣٠ (سبتمبر ١٩٢٨) ١ – ٦. بلا توقيع.

٢٦٥ – المدنية: نموذج ١٩٢٨، كرايتريون ٨، ٣٠ (سبتمبر ١٩٢٨) ١٦١ – ١٦٤ . مراجعة لـ «المدنية» لكلايف بل.

٢٦٦ – حمار أبولوس الذهبى، ديال LXXXV، ٣ (سبتمبر ١٩٢٨). مراجعة لـ«حمار أبوليوس الذهبى» ترجمة أولدنجتن مع مقالة بقلم تشارلز ويلى.

٢٦٧ – الرقابة الجديدة (رسالة إلى المحرر) نيشان آند آثينيوم XLIII، ٢٤ (١٥ سبتمبر ١٩٢٨) ٧٥٥ .

٢٦٨ – قضايا النثر (رسالة إلى المحرر) ملحق التايمز الأدبى ١٣٩١ (٢٧ سبتمبر ١٩٢٨) ٦٨٧ .

٢٦٩ – ثلاثة مصلحين، ملحق التايمز الأدبى ١٣٩٧ (٨ نوفمبر ١٩٢٨) ٨١٨ . مراجعة لـ «ثلاثة مصلحين: لوثر وديكارت وروسو» تأليف جاك ماريتان.

٢٧٠ – تعليق، كرايتريون ٨، ٣١ (ديسمبر ١٩٢٨) ١٨٥ – ١٩٠ . بلا توقيع.

٢٧١ – (ترجمة لـ) فيستل دى كولانج، لبيير جاكسوت، كرايتريون ٨، ٣١ (ديسمبر ١٩٢٨).

٢٧٢ – أوهام فرويد، كرايتريون ٨، ٣١ (ديسمبر ١٩٢٨) ٣٥٠ – ٣٥٣ . مراجعة لـ «مستقبل وهم» لسيجموند فرويد.

٢٧٣ – إليزابث وإسكس، ملحق التايمز الأدبى ١٤٠١ (٦ ديسمبر ١٩٢٨) ٩٥٩ . مراجعة لـ «إليزابث وإسكس: تاريخ مأسوى» للايتن ستريشى.

٢٧٤ – أدب الفاشية، كرايتريون ٨، ٣١ (ديسمبر ١٩٢٨) ٢٨٠ – ٢٩٠ .

٢٧٥ – النقاد الأمريكيون، ملحق التايمز الأدبى ١٤٠٦ (١٠ يناير ١٩٢٩) ٢٤ . مراجعة لـ «إعادة تفسير الأدب الأمريكى» تحرير نورمان فورستر.

٢٧٦ – مدخل إلى جوته، نيشان آند أثينيوم XLIV، ١٥ (١٢ يناير ١٩٢٩) ٥٢٧ . مراجعة لـ «جوته وفاوست: تفسير» تأليف ف. مليان ستاول وج. لويس دكنسن، «فاوست جوته» ترجمة أنّا سوانويك.

٢٧٧ – أوفيد تيربرفيل، ملحق التايمز الأدبى ١٤٠٧ (١٧ يناير ١٩٢٩) ٤٠ . مراجعة لـ «رسائل أوفيد البطولية، ترجمها إلى شعر انجليزى جورج تيربرفيل» حررها مع مقدمة وثبت بمعانى الكلمات فردريك بواس.

٢٧٨ – الأدب المعاصر: هل الواقعية الحديثة صراحة أم قذارة؟ (رسالة إلى المحرر) فورام LXXXI(فبراير ١٩٢٩، ملحق) xlvi– .xlvii

٢٧٩ – مقالات مستر ب. إ. مور، ملحق التايمز الأدبى ١٤١٢ (٢١ فبراير ١٩٢٩) ١٣٦ . مراجعة لـ «شيطان المطلق» لبول إلمر مور.

٢٨٠ – الموروث اللاتينى، ملحق التايمز الأدبى ١٤١٥ (١٤ مارس ١٩٢٩) ٢٠٠ . مراجعة لـ «مؤسسو العصور الوسطى» لإدوارد كينارد راند.

٢٨١ – بعثة بلا أكمام (رسالة) إلى المحرر، نيو ستتسمان ٣٣، ٨٣٠ (٢٣ مارس ١٩٢٩) ٧٥٧ . بخصوص منع كتاب بهذا العنوان لنورا جيمز.

٢٨٢ – تعليق، كرايتريون ٨، ٣٢ (ابريل ١٩٢٩) ٣٧٧ – ٣٨١ . بلا توقيع.

٢٨٣ – شرلوك هولمز وعصره، كرايتريون ٨، ٣٢ (ابريل ١٩٢٩) ٥٥٢ – ٢٥٦ . مراجعة لـ «القصص القصيرة الكاملة عن شرلوك هولمز» لسير آرثر كونان دوايل و«قضية ليفنورث» لآنا كاثرين جرين.

٢٨٤ – رسالة (إلى المحرر) ليتل رفيو ٢١، ٢ (مايو ١٩٢٩) ٩٠ .

٢٨٥ – إعادة النظر فى المذهب الإنسانى، نيو أدلفى ٢، ٤ (يونيو/ أغسطس ١٩٢٩). أعيد طبعها تحت عنوان «إعادة النظر عن المذهب الإنسانى» فى «هاوند آند هورن» ٢، ٤ (يوليو/ سبتمبر ١٩٢٩) ٣٣٩ – ٣٥٠ .

٢٨٦ – المترجمون التيودوريون، ليسنر ١، ٢٢ (١٢ يونيو ١٩٢٩) ٨٣٣ – ٨٣٤ .

٢٨٧ – شارع جرب الإليزابيثى، ليسنر ١، ٢٣ (١٩ يونيو ١٩٢٩) (من حديث فى ١٨ يونيو).

٢٨٨ – تكوين النثر الفلسفي: بيكون وهوكر، ليسنر ١، ٢٤ (٢٦ يونيو ١٩٢٩) ٩٠٧ – ٩٠٨ (من حديث فى ٢٥ يونيو) وعند رأس العنوان: كتاب ومؤلفون.

٢٨٩ – تعليق، كرايتريون ٨، ٣٣ (يوليو ١٩٢٩) ٥٧٥ – ٥٧٩ . بلا توقيع.

٢٩٠ – مستر بارنز ومستر راوز، كرايتريون ٨، ٣٣ (يوليو ١٩٢٩) ٦٨٢ – ٦٩١ .

٢٩١ – نثر الواعظ: مواعظ دن، ليسنر ٢، ٢٥ (٣ يوليو ١٩٢٩) ٢٢ – ٢٣ (من حديث فى ١ يوليو) عند رأس العنوان: كتب ومؤلفون.

٢٩٢ – حكايات المسافرين الإليزابيثيين، ليسنر ٢، ٢٦ (١٠ يوليو ١٩٢٩) ٥٩ – ٦٠ (من حديث فى ٩ يوليو). عند رأس العنوان: كتب ومؤلفون.

٢٩٣ – كاتبو السير التيودوريون، ليسنر ٢، ٢٧ (١٧ يوليو ١٩٢٩) ٩٤ – ٩٥ (من حديث فى ١٦ يوليو).

٢٩٤ – أعلى السلم، كومرس ٢١ (خريف ١٩٢٩). النص الإنجليزى والترجمة الفرنسية على الصفحات المقابلة. أعيد طبع النص الإنجليزى كالقسم الثالث من «أربعاء الرماد».

٢٩٥ – تعليق، كرايتريون ٩، ٣٤ (أكتوبر ١٩٢٩) ١ – ٦. بلا توقيع.

٢٩٦ – التجربة فى النقد، بوكمان LXX، ٣ (نوفمبر ١٩٢٩) ٢٢٥ – ٢٣٣ .

٢٩٧ – من مواطن سابق بارز من سان لوى، سان لوى جلوب ديموكرات (١٩٣٠). إن عمود جون ج. نيهارت المسمى «عن تأليف عدة كتب» مخصص لمقالة تحمل العنوان السابق بتوقيع م.و. تشايلد، وترد فيها أربع فقر من رسالة من إليوت إلى تشايلد بخصوص ذكرياته عن سان لوى. وقد أعاد ف.و. ماثيسين طبع جزء من هذه الرسالة فى الطبعة المنقحة من كتاب «ما حققه ت.س. إليوت» (نيويورك ولندن، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤٧) ص ١٨٦ .

٢٩٨ – تعليق، كرايتريون ٩، ٣٥ (يناير ١٩٣٠) ١٨١ – ١٨٤ . بلا توقيع.

٢٩٩ – (ترجمة لـ) نظرية إنسانية عن القيمة لرامون فرنانديز، كرايتريون ٩، ٣٥ (يناير ١٩٣٠) ٢٢٨ – ٢٤٥ .

٣٠٠ – (مراجعة لـ) «الله: مدخل إلى علم الميتابيولوچيا» تأليف ج. مدلتن مرى، كرايتريون ٩، ٣٥ (يناير ١٩٣٠) ٣٣٣ – ٣٣٦ .

٣٠١ – (مراجعة لـ) بودلير والرمزيون: خمس مقالات. تأليف بيتر كوينل، كرايتريون ٩، ٣٥ (يناير ١٩٣٠) ٣٥٧ – ٣٥٩ .

٣٠٢ – الشعر والدعاية، بوكمان LXX، ٦ (فبراير ١٩٣٠) ٥٩٥ – ٦٠٢ .

٣٠٣ – التفكير فى الشعر: مسح لشعر مطلع القرن السابع عشر، ليسنر ٣، ٦١ (١٢ مارس ١٩٣٠) ٤٤١ – ٤٤٣ (من حديث فى ٧ مارس).

٣٠٤ – قافية وعقل: شعر جون دن. ليسنر ٣، ٦٢ (١٩ مارس ١٩٣٠) ٥٠٢ – ٥٠٣ (من حديث فى ١٤ مارس).

٣٠٥ – الشعراء التعبديون فى القرن السابع عشر: دن وهربرت وكراشو، ليسنر ٣، ٦٣ (٢٦ مارس ١٩٣٠) ٥٥٢ – ٥٥٣ (من حديث فى ١٢ مارس).

٣٠٦ – تعليق، كرايتريون ٩، ٣٦ (ابريل ١٩٣٠) ٣٨١ – ٣٨٥ . بلا توقيع.

٣٠٧ – المتصوف والسياسى شاعرا: فون وتراهيرن ومارفل وملتون، ليسنر ٣، ٦٤ (٢ ابريل ١٩٣٠) ٥٩٠ – ٥٩١ (من حديث فى ٢٨ مارس).

٣٠٨ – الميتافيزيقيين الثانويون: من كاولى إلى دريدن، ليسنر ٣، ٦٥ (٩ ابريل ١٩٣٠) ٦٤١ – ٦٤٢ (من حديث فى ٤ ابريل).

٣٠٩ – جون دريدن، ليسنر ٣، ٦٦ (١٦ ابريل ١٩٣٠) ٦٨٨ – ٦٨٩ (من حديث فى ١١ ابريل). وعند رأس العنوان: كتاب ومؤلفون.

٣١٠ – تعليق، كرايتريون ٩، ٣٧ (يوليو ١٩٣٠) ٥٨٧ – ٥٩٠ . بلا توقيع.

٣١١ – أرنولد وباتر، بوكمان LXXII، ١ (سبتمبر ١٩٣٠) ١ – ٧.

٣١٢ – تعليق، كرايتريون ٩، ٣٨ (أكتوبر ١٩٣٠) ١ – ٤. بلا توقيع.

٣١٣ – (ترجمة لـ) عن قراءة آينشتاين، لشارل مورون، كرايتريون ١٠، ٣٨ (أكتوبر ١٩٣٠) ٢٣ – ٣١ .

٣١٤ – سيريل تورنير، ملحق التايمز الأدبى ١٥٠٢ (١٣ نوفمبر ١٩٣٠).

٣١٥ – تعليق، كـــرايتـــريون ١٠، ٣٩ (يناير ١٩٣١) ٣٠٧ – ٣١٤ . هـذه وكل الافـتـتـاحـيات التـالية مـدرجة تحت اسم «بقلم رئيس التـحـرير» ومـوقـعة «ت.س.إ.»

٣١٦ – تعليق، كرايتريون ١٠، ٤٠ (ابريل ١٩٣١) ٤٨١ – ٤٩٠ .

٣١٧ – جون دريدن (١) الشاعر الذى منح الانجليز الكلام، ليسنر ٥، ١١٨ (١٥ ابريل ١٩٣١) ٦٢١ – ٦٢٢ .

٣١٨ – جـون دريدن (٢) دريدن الكاتب المســرحى، ليـسنر ٥، ١١٩ (٢٢ ابريل ١٩٣١) ٦٨١ – ٦٨٢ .

٣١٩ – جون دريدن (٣) الناقد نصير العقل، ليسنر ٥، ١٢٠ (٢٩ ابريل ١٩٣١) ٧٢٤ – ٧٢٥ .

٣٢٠ – (مراجعة لـ) مطالع المذهب الإنسانى، تأليف لورنس هايد، إنجليش رفيو LIII(يونيو ١٩٣١) ١١٨، ١٢٠ .

٣٢١ – تعليق، كرايتريون ١٠، ٤١ (يوليو ١٩٣١) ٧٠٩ – ٧١٦ .

٣٢٢ – (مراجـعـة لـ) ابن امرأة: قصـة د.هــ. لورنس. تـأليف جـون مـدلـتـون مـرى، كرايتريون ١٠، ٤١ (يوليو ١٩٣١) ٧٦٨ – ٧٧٤ .

٣٢٣ – (مـراجـعـة لـ) مقـالات علمانى انجليزى فى انجلـترا، تأليف هيلير بيلوك، إنجليش رفيو LIII، ٢ (يوليو ١٩٣١) ٢٤٥ – ٢٤٦ .

٣٢٤ – توماس هيوود، ملحق التايمز الأدبى ١٥٣٩ (٣٠ يوليو ١٩٣١).

٣٢٥ – (مراجـعـة لـ) الموضـة فى الأدب: دراسـة لذوق مـتـغـيـر، تأليف أ.أ. كـيلت، إنجليش رفيو LIII، ٥ (أكتوبر ١٩٣١) ٦٣٤ – ٦٣٦ .

٣٢٦ – تعليق، كرايتريون ١١، ٤٢ (أكتوبر ١٩٣١) ٦٥ – ٧٢ .

٣٢٧ – صعوبات سياسى، كومرس ٢٩ (شتاء ١٩٣١ / ١٩٣٢) النص الانجليزى والترجـمـة الفرنسـيـة على الصـفـحـة المقـابلة. أعيـد طبع النص الأصلى فى «هاوند آند هورن» ٦، ١ (أكتوبر / ديسمبر ١٩٣٢).

٣٢٨ – تعليق، كرايتريون ١١، ٤٣ (يناير ١٩٣٢) ٢٦٨ – ٢٧٥ .

٣٢٩ – جورج هربرت، سبكتيتور ٥٤١١ (١٢ مارس ١٩٣٢) ٣٦٠ – ٣٦١ .

٣٣٠ – المسيحية والشيوعية، ليسنر ٧، ١١٦ (١٦ مارس ١٩٣٢) ٣٨٢ – ٣٨٣ . عند رأس العنوان: الحيرة الحديثة.

٣٣١ – الدين والعلم: حيرة وهمية، ليسنر ٧، ١٦٧ (٢٣ مارس ١٩٣٢) ٤٢٨ – ٤٢٩ . عند رأس العنوان: الحيرة الحديثة.

٣٣٢ – البحث عن حرمة معنوية، ليسنر ٧، ١٦٨ (٣٠ مارس ١٩٣٢). عند رأس العنوان: الحيرة الحديثة.

٣٣٣ – تعليق، كرايتريون ١١، ٤٤ (ابريل ١٩٣٢) ٤٦٧ – ٤٧٣ .

٣٣٤ – بناء العالم المسيحى، ليسنر ٧، ١٦٩ (٦ ابريل ١٩٣٢) ٥٠١ – ٥٠٢ . عند رأس العنوان: الحيرة الحديثة.

٣٣٥ – جون فورد، ملحق التايمز الأدبى ١٥٧٩ (٥ مايو ١٩٣٢).

٣٣٦ – تعليق، كرايتريون ١١، ٤٥ (يوليو ١٩٣٢) ٦٧٦ – ٦٨٣ .

٣٣٧ – تعليق، كرايتريون ١٢، ٤٦ (أكتوبر ١٩٣٢) ٧٣ – ٧٩ .

٣٣٨ – دفاع عن كونتيسة بمبروك، هارفرد جراديوتس ماجازين XLI، ٢ (ديسمبر ١٩٣٢).

٣٣٩ – تدريبات الأصابع الخمس، كرايتريون ١٢، ٤٧ (يناير ١٩٣٣) ٢٢٠ – ٢٢٢ . المحتويات (١) أبيات إلى قطة فارسية (٢) أبيات إلى كلب يوركشيرى (٣) أبيات إلى بطة فى المنتزه (٤) إلى الشريف رالف هودجسون (٥) إلى كسكسكاراواى وميرزا مراد على بك.

٣٤٠ – تعليق، كرايتريون ١٢، ٤٧ (يناير ١٩٣٣) ٢٤٤ – ٢٤٩ .

٣٤١ – الشعراء الإنجليز كتّابًا للرسائل، ييل ديلى نيوز LVI، ٣ (٢٤ نوفمبر ١٩٣٣) ٣. مراجعة، مع مقتطفات، للمحاضرة التى ألقاها ت.س. إليوت فى مؤسسة لامونت التذكارية، بقاعة سبراج، جامعة ييل، فى ٢٣ يوليو ١٩٣٣ . ولم تنشر المحاضرة ولكن ماثيسين أورد قطعا منها فى كتابه «ما حققه ت.س. إليوت».

٣٤٢ – تعليق، كرايتريون ١٢، ٤٨ (ابريل ١٩٣٣) ٤٦٨ – ٤٧٣ .

٣٤٣ – تعليق، كرايتريون ١٢، ٤٩ (يوليو ١٩٣٣) ٦٤٢ – ٦٤٧ .

٣٤٤ – حديث من ت.س. إليوت، ٦.د، إلى فصل ٣٣، ١٧ يونيو ١٩٣٣، «ملتون جراديوتس بولتان» ٣، ٩ (نوفمبر ١٩٣٣) ٥ – ٩. نقلت بالاختزال، دون معرفة المتكلم، وطبعت بلا تصحيح.

٣٤٥ – (مراجعة لـ) رسائل مسز جاسكل وتشارلز إليوت نورتون ١٨٥٥ – ١٨٦٥ . حررتها وقدمت لها جين وايتهيل، «نيو إنجلند كوارترلى» ٦، ٣ (سبتمبر ١٩٣٣) ٦٢٧ – ٦٢٨ .

٣٤٦ – الكاثوليكية والنظام الدولى: الخطاب الافتتاحى فى المدرسة الأنجلو – كاثوليكية الصيفية لعلم الاجتماع، كرسندام ٣، ٢ (سبتمبر ١٩٣٣).

٣٤٧ – تعليق، كرايتريون ١٣، ٥٠ (أكتوبر ١٩٣٣) ١١٥ – ١٢٠ .

٣٤٨ – (مراجعة لـ) اسم وطبيعة الشعر، تأليف أ.إ. هاوسمان، كرايتريون ١٣، ٥٠ (أكتوبر ١٩٣٣) ١٥١ – ١٥٤ .

٣٤٩ – الحيرة الحديثة. كرستيان رجستار CII، ٤١ (١٩ أكتوبر ١٩٣٣) إعادة طبع معدّلة لحديث ألقى أمام اجتماع لرجال الكنيسة التوحيدية فى بوسطن.

٣٥٠ – الشخصية والتملك الشيطانى، «فرجينيا كوارترلى رفيو» ١٠، ١ (يناير ١٩٣٤) (٩٤) – ١٠٣ . أعيد طبعها مع تغييرات لتكون الجزء الثالث من «وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤).

٣٥١ – تعليق، كرايتريون ١٣، ٥١ (يناير ١٩٣٤) ٢٧٠ – ٢٧٨ .

٣٥٢ – موت آرثر، سبكتيتور CLII، ٥، ٥١٣ (٢٣ فبراير ١٩٣٤) ٢٧٨ . مراجعة لـ «موت آرثر: مترجما إلى الانجليزية» لسير توماس مالورى (مطبعة ذا شكسبير هيد، ٢ج).

٣٥٣ – ذوو القمصان السود (رسالة إلى المحرر) تشرش تايمز CXI، ٣، ٧٠٦ (٢ فبراير ١٩٣٤) ١١٦ .

٣٥٤ – الموروث والسنة،، أمـريكان رفـيـو ٢، ٥ (مـارس ١٩٣٤) ٥١٣ – ٥٢٨ . أعيد طبعها مع تغييرات لتكون الجزء الأول من «وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤).

٣٥٥ – محاضرات مستر إليوت فى فرجينيا (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٤، ٢٢ (١٥ مارس ١٩٣٤) ٥٢٨ . ردا على مراجعة بقلم إزرا باوند لكتاب «وراء آلهة غريبة».

٣٥٦ – لاهوت الاقتصاد (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٤، ٢٤ (٢٩ مارس ١٩٣٤) ٥٧٥ – ٥٧٦ .

٣٥٧ – تعليق، كرايتريون ١٣، ٥٢ (ابريل ١٩٣٤) ٥٤١ – ٤٥٤ .

٣٥٨ – كلمات للموسيقى: نيوهامشير، فرجينيا، فرجينيا كوارترلى رفيو ١٠، ٢ (ابريل ١٩٣٤) (٢٠٠).

٣٥٩ – أحاجى مستر ت.س. إليوت (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٤، ٢٦ (١٢ ابريل ١٩٣٤) ٦٢٢ – ٦٢٣ . رد جديد على إزرا باوند.

٣٦٠ – هرطقات حديثة (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٥، ٣ (٣ مايو ١٩٣٤) ٧١ – ٧٢ .

٣٦١ – «جدوى الشعر» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٥، ٩ (١٤ يونيو ١٩٣٤) ٢١٥ . رد آخر على إزرا باوند بتوقيع: بوسوم.

٣٦٢ – «الصخرة» (رسالة) إلى المحرر، سبكتيتور ٥٥٢٨ (٨ يونيو ١٩٣٤) ٨٨٧ .

٣٦٣ – (مراجعة لـ) كتيب أكسفورد فى المعرفة الدينية، كرايتريون ١٣، ٥٣ (يوليو ١٩٣٤) ٧٠٩ – ٧١٠ . وقع خطأ: ت. مكج.

٣٦٤ – تعليق، كرايتريون ١٣، ٥٣ (يوليو ١٩٣٤) ٦٢٤ – ٦٣٠ .

٣٦٥ – (مراجعة لـ)عقيدة القديس يوحنا الصليب التصوفية، كرايتريون ١٣، ٥٣ (يوليو ١٩٣٤) ٧٠٩ – ، ٧١٠ وقع خطأ: ت. مكج.

٣٦٦ – (مراجعة لـ) علم اجتماع مسيحى لليوم (طبعة مختصرة من «العقيدة والمجتمع») تأليف موريس ب. ريكيت، كرايتريون ١٣، ٥٣ (يوليو ١٩٣٤) ٧١٠ .

٣٦٧ – جون مارستون، ملحق التايمز الأدبى ١٦٩٥ (٢٦ يوليو ١٩٣٤) (٥١٧) – ٥١٨ .

٣٦٨ – مشكلة التربية والتعليم، هارفرد أدفوكيت CXXI(عدد الطلبة الجدد ١٩٣٤) ١١ – ١٢ .

٣٦٩ – تعليق، كرايتريون ١٤، ٥٤ (أكتوبر ١٩٣٤) ٨٦ – ٩٠ .

٣٧٠ – ما الذى ترمز إليه الكنيسة؟ سبكتيتور ٥٥٤٧ (١٩ أكتوبر ١٩٣٤) ٥٦٠ – ٥٦١ .

٣٧١ – أوراج: ذكريات، نيو إنجليش ويكلى ٦، ٥ (١٥ نوفمبر ١٩٣٤) ١٠٠ .

٣٧٢ – تعليق، كرايتريون ١٤، ٥٥ (يناير ١٩٣٥) ٢٦٠ – ٢٦٤ .

٣٧٣ – ملاحظات على الطريق (١) تايم آند تايد ١٦، ١ (٥ يناير ١٩٣٥) ٦ – (٧).

٣٧٤ – قصائد دوسون (رسالة) إلى المحرر)، ملحق التايمز الأدبى ١٧١٩ (١٠ يناير ١٩٣٥) ٢١ .

٣٧٥ – ملاحظات على الطريق (٢) تايم آند تايد ١٦، ٢ (١٢ يناير ١٩٣٥) ٣٣ – ٣٤ .

٣٧٦ – ملاحظات على الطريق (٣) تايم آند تايد ١٦، ٣ (١٩ يناير ١٩٣٥) ٨٨ – ٩٠ .

٣٧٧ – ملاحظات ت.س. إليوت على الطريق (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد ١٦، ٣ (١٩ يناير ١٩٣٥) ٩٥ .

٣٧٨ – ملاحظات على الطريق (٤) تايم آند تايد ١٦، ٤ (٢٦ يناير ١٩٣٥) ١١٨، ١٢٠ – ١٢١.

٣٧٩ – مستر ميلن والحرب (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد ١٦، ٤ (٢٦ يناير ١٩٣٥) ١٢٤ .

٣٨٠ – «ملاحظات ت.س. إليوت على الطريق» (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد، ١٦، ٥ (٢ فبراير ١٩٣٥) ١٩١.

٣٨١ – مستر ميلن والحرب (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد ١٦، ٦ (فبراير ١٩٣٥) ١٩١.

٣٨٢ – دوجلاس فى اجتماع الكنيسة (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٦، ١٨ (١٤ فبراير ١٩٣٥) ٣٨٢ – ٣٨٣.

٣٨٣ – «ملاحظات ت.س. إليوت على الطريق» (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد، ١٦، ٨ (٢٣ فبراير ١٩٣٥) ٢٧٢.

٣٨٤ – اجتماع الكنيسة والائتمان الاجتماعى (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٦، ٢٠ (٢٨ فبراير ١٩٣٥) ,٤٢٢

٣٨٥ – الكنيسة والمجتمع (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٦، ٢٣ (٢١ مارس ١٩٣٥) ٤٨٢ .

٣٨٦ – تعليق، كرايتريون ١٤، ٥٦ (ابريل ١٩٣٥) ٤٣١ – ٤٣٦ .

٣٨٧ – آراء ومراجعات (١) نيو إنجليش ويكلى ٧، ٨ (٦ يونيو ١٩٣٥) ١٥١ – ١٥٢ .

٣٨٨ – آراء ومراجعات (٢) نيو إنجليش ويكلى ٧، ١٠ (٢٠ يونيو ١٩٣٥) ١٩٠ – ١٩١.

٣٨٩ – تعليق، كرايتريون ١٤، ٥٧ (يوليو ٥٣٩١) ٦١٠ – ٦١٣ عن و.ب. ييتس.

٣٩٠ – آراء ومراجعات (٣) نيو إنجليش ويكلى ٨، ١٨ (١٢ سبتمبر ١٩٣٥) ٣٥١ – ٣٥٢

٣٩١ – تعليق، كرايتريون ١٥، ٥٨ (أكتوبر ٥٣٩١) ٦٥ – ٦٩.

٢٩٣– تصويب الأخطاء (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٧، ٢٢ (١٠ أكتوبر ١٩٣٥) ٤٤٠ .

٣٩٣ – رانوك قرب جلنكو، نيو إنجليش ويكلى ٨، ١ (١٧ أكتوبر ١٩٣٥) ١٠ . أعيد طبعها فى «الديمقراطية الجديدة» ٥، ٨ (١٥ ديسمبر ١٩٣٥) ١٣٧ .

٣٩٤ - الدعوة إلى السلام (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٨، ٣ (٣١ أكتوبر ١٩٣٥) ٥٨ .

٣٩٥ - الأدب والعالم الحديث، مقدمات أمريكية ١، ٢ (نوفمبر ١٩٣٥) ١٩ - ٢٢. أعيد طبعها فى نفس الدورية ٥، ٩ (يونيو ١٩٤٠) ١٣٢ - ١٣٥ .

٣٩٦ - آراء ومراجعات (٤) نيو إنجليش ويكلى ٨، ٤ (٧ نوفمبر ١٩٣٥) ٧١ - ٧٢ .

٣٩٧ - ما فوق الطبيعة (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٨، ٥ (١٤ نوفمبر ١٩٣٥) ٩٩.

٣٩٨ - كلمات لرجل عجوز، نيو إنجليش ويكلى ٨، ٧ (٢٨ نوفمبر ١٩٣٥) ٣١ . أعيد طبعها تحت عنوان «أبيات لرجل عجوز».

٣٩٩ - جبن ستلتون (رسالة) إلى المحرر. تايمز، لندن، ٤٧، ٢٣٤ (٢٩ نوفمبر ١٩٣٥) ١٥ .

٤٠٠ - جماهير ومنتجون ومسرحيات وشعراء، نيو فيرس ١٨ (ديسمبر ١٩٣٥) ٣ - ٤.

٤٠١ - كيب آن، الديمقراطية الجديدة، ٥، ٨ (١٥ ديسمبر ١٩٣٥) ١٣٧ .

٤٠٢ - تعليق، كرايتريون ١٥، ٥٩ (يناير ١٩٣٦) ٢٦٨ - ٢٦٩ .

٤٠٣ - (مراجعة لـ) الطوطم: استغلال الشباب. تأليف هارولد ستوفين، كرايتريون ١٥، ٥٩ (يناير ١٩٣٦) ٣٦٣. بلا توقيع ولكنها منسوبة إلى ت.س. إليوت فى الكشاف.

٤٠٤ - (مراجعة لـ) مقالات شلبورن المختارة، لبول إلمر مور، كرايتريون ١٥، ٥٩ (يناير ١٩٣٦) ٣٦٣. بلا توقيع ولكنها منسوبة إلى ت.س. إليوت فى الكشاف.

٤٠٥ - الكنيسة كفعل: كلمة عن مراسلة حديثة، نيو إنجليش ويكلى ٨، ٢٣ (١٩ مارس ١٩٣٦) ٤٥١ .

٤٠٦ – تعليق، كرايتريون ١٥، ٦٠ (ابريل ١٩٢٦) ٤٥٨ – ٤٦٣ .

٤٠٧ – الكنيسة كفعل (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٨، ٢٦ (٩ ابريل ١٩٣٦) ٥٢٣ .

٤٠٨ – الكنيسة كفعل (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٩، ٢ (٢٣ ابريل ١٩٣٦) ٣٨,

٤٠٩ – تعليق، كرايتريون ١٥، ١٦ (يوليو ١٩٣٦) ٦٦٣ – ٦٦٨ .

٤١٠ – شعر السنة (رسالة إلى المحرر) كرايتريون ١٥، ٦١ (يوليو ١٩٣٦) ١٩٧ .

٤١١ – شكسبير مستر مرى، كرايتريون ١٥، ١٦ (يوليو ١٩٣٦) ٧٠٨ – ٧١٠ . مراجعة لـ «شكسبير» لجون مدلتون مرى.

٤١٢ – د. تشارلز هاريس (رسالة إلى المحرر) تايمز، لندن ٤٧، ٨٥٢ (١٣ أغسطس ١٩٣٦) ٢١.

٤١٣ – تعليق، كرايتريون ١٦، ٦٢١ (أكتوبر ١٩٢٦) ٦٣ – ٦٩ .

٤١٤ – الحاجة إلى مسرحية شعرية، لسنر ١٦، ٤١١ (٢٥ نوفمبر ١٩٣٦) ٩٩٤ – ٩٩٥ . أعيد طبعها فى «الكلم الطيب» ٧، ٣٥ (ابريل/ يونيو ١٩٣٧) ١ – ٦.

٤١٥ – تعليق، كرايتريون ١٦، ٦٣ (١٩٣٧) ٢٨٩ – ٢٩٦ .

٤١٦ – بول إلمرمور، برنستون ألومنى ويكلى ٣٧، ١٧ (٥ فبراير ١٩٣٧) (٣٧٣) – ٣٧٤ .

٤١٧ – رسالة الكنيسة إلى العالم، ليسنر ١٧، ٤٢٣ (١٧ فبراير ١٩٢٣) (٢٩٣) – ٢٩٤، ٣٢٦ . أعيد طبعها فى «القرن المسيحى» **LIV**، ١٤ (٧ ابريل ١٩٣٧) ٤٥٠ – ٤٥٢ وكتذييل لكتاب «فكرة مجتمع مسيحى» (١٩٣٩).

٤١٨ – مستر ريكيت ومستر توملين والأزمة، نيو إنجليش ويكلى ١٠، ٢٠ (٢٥ فبراير ١٩٣٧) ٣٩١ – ٣٩٣.

٤١٩ – تعليق، كرايتريون ١٦، ٦٤ (ابريل ١٩٣٧) ٤٦٩ – ٤٧٤ .

٤٢٠ – غابة الليل، كرايتريون ١٦، ٦٤ (ابريل ١٩٣٧) ٥٦٠ – ٥٦٤, مراجعة لـ«غابة الليل» لجوانا بارنز، إعادة طبع لمقدمة أول طبعة أمريكية من الكتاب.

٤٢١ – تعليق، كرايتريون ١٦، ٦٥ (يوليو ١٩٣٧) ٦٦٦ – ٦٧٠ .

٤٢٢ – الكنيسة والعالم: مشكلة العمل الاجتماعي المشترك. تايمز، لندن ٤٧، ٧٣٩ (١٧ يوليو ١٩٣٧) ١٨ . تقرير، مع مقتطفات، لحديث ت.س. إليوت عن «الطبيعة المسكونية Ecumenical للكنيسة . .» ألقى فى أكسفورد فى ١٦ يوليو.

٤٢٣ – مؤتمر أكسفورد (رسالة إلى المحرر) تشرش تايمز CXVIII، ٣، ٨٨٩ (٦ أغسطس ١٩٣٧) ١٨٤ .

٤٢٤ – أكسفورد (رسالة ثانية إلى المحرر) تشرش تايمز CXVIII، ٣، ٨٩١ (٢٠ أغسطس ١٩٣٧) ١٨٤ .

٤٢٥ – الدراما الدينية: وسيطة وحديثة، مجلة جامعة إدنبره ٩، ١ (خريف ١٩٣٧) ٨ – ١٧ . خطبة ألقيت على أصدقاء كاتدرائية روتشستر.

٤٢٦ – تعليق، كرايتريون ١٧، ٦٦ (أكتوبر ١٩٣٧) ٨١ – ٨٦ .

٤٢٧ – أفلاطونى أنجليكانى: اهتداء إلمرمور، ملحق التايمز الأدبى ١٨٦٥ (٣٠ أكتوبر ١٩٣٧) ٧٩٢ . مراجعة لـ «صفحات يوميات أكسفورد» لبول إلمرمور.

٤٢٨ – الأسد والثعلب (عن وندام لويس) شعر القرن العشرين ٦/٧ (نوفمبر/ديسمبر ١٩٣٧) (٦– ٩).

٤٢٩ – تعليق، كرايتريون ١٧، ٦٧ (يناير ١٩٣٨) ٢٥٤ – ٢٥٩ .

٤٣٠ – من يضبط توزيع السكان؟ (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ١٢، ٢٣ (١٧ مارس ١٩٣٨) ٤٥٩ .

٤٣١ – بحث فى روح ولغة الليل (استخبار يجيب عليه ت.س. إليوت، ترانزشان ٢٧ (ابريل/ مايو ١٩٣٨) ٢٣٦ .

٤٣٢ – حول قطعة حديثة من النقد، بربوز ١٠، ٢ (ابريل/ يونيو ١٩٣٨) ٩٠ – ٩٤ . بخصوص «لغز إزرا باوند» تأليف ج. و. ستونير، نشرت فى «بربوز».

٤٣٣ - تعليق، كرايتريون ١٧، ٦٨ (ابريل ١٩٣٨) ٤٧٨ - ٤٨٥ .

٤٣٤ - مستر ت.س. إليوت عن «جورج هربرت»، صحيفة سالسبرى وونشستر (٢٧ مايو ١٩٣٨) تقرير، مع مقتطفات، لحديث ألقى على أصدقاء كاتدرائية سالسبرى، في ذا تشابتر هاوس، سالسبرى، ٢٥ مايو ١٩٣٨ .

٤٣٥ - تعليق، كرايتريون ١٧، ٦٩ (يوليو ١٩٣٨) ٦٨٦ - ٦٩٢ .

٤٣٦ - خمس نقاط عن الكتابة الدرامية، تاونزمان ١، ٣ (يوليو ١٩٣٨) ١٠ «من رسالة إلى إزرا باوند . .»

٤٣٧ - الأستاذ هـ. هـ. جواكيم (رسالة إلى المحرر) تايمز، لندن ٤٨، ٦٤ (٤ أغسطس ١٩٣٨) ١٢ .

٤٣٨ - تعليق، كرايتريون ١٨، ٧٠ (أكتوبر ١٩٣٨) ٥٨ - ٦٢ .

٤٣٩ - ثماني قصائد. هارفرد أدفوكيت CXXV، ٣ (ديسمبر ١٩٣٨) ٩ - ١٦ . إعادة طبع لهذه المساهمات. أعيد طبعها مرة أخرى فى نفس الدورية CXXXII، ٢ (نوفمبر ١٩٤٨) ٣ - ٧ تحت عنوان «قصائد ت.س. إليوت قبل التخرج» ومع إضافة «أنشودة» («فى الساعة الباقية لنا معك يا هارفرد الجميلة»). المحتويات: أغنية («عندما عدنا إلى البيت عبر التل») أغنية («لئن كان المكان والزمان كما يقول الحكماء») قبل الصبح، قصر كيركى، عن لوحة، ليلية، فكاهة (كذا) على نهج ج. لافورج، ضغينة (كآبة).

٤٤٠ - إليوت عن ميتافيزيقا برادلى، هارفرد أدفوكيت CXXV، ٣ (ديسمبر ١٩٣٨) ٢٤ - ٢٦ . رسالة ت.س. إليوت غير المنشورة فى هارفرد «الخبرة وموضوعات المعرفة فى فلسفة ف.هـ. برادلى» (١٩١٦) ملخصة، ومورد أجزاء منها، فى هذه المقالة بقلم ر.و. تشرش.

٤٤١ - (تعليق) كلمات أخيرة، كرايتريون ١٨، ٧١ (يناير ١٩٣٩) ٢٦٩ - ٢٧٥ .

٤٤٢ - منشور لبرالى (رسالة إلى المحرر) تشرش تايمز (٢٧ يناير ١٩٣٩).

٤٤٣ - تعليق: ان الشعر مصنوع من كلمات، نيو إنجليش ويكلى ١٥، ٢ (٢٧ ابريل ١٩٣٩) ٢٧ - ٢٨ .

٤٤٤ – «ان الشعر مصنوع من كلمات» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ١٥، ٤ (١١ مايو ١٩٣٩) ٦٦.

٤٤٥ – تعليق. عن قراءة التقارير الرسمية، نيو إنجليش ويكلى ١٥، ٤ (١١ مايو ١٩٣٩) ٦١ – ٦٢ .

٤٤٦ – فكرة مجتمع مسيحى، بربوز ١١، ٣ (يوليو / سبتمبر ١٩٣٩) ١٦٢ – ١٧٤ . «فصل (الفصل الأول) من كتاب . . سينشر فى الخريف».

٤٤٧ – الحقيقة والدعاية (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ١٦، ١٧ (١٥ فبراير ١٩٤٠) ٢٣٧ – ٢٣٨ .

٤٤٨ – تعليق (١) نيو إنجليش ويكلى ١٥، ٢٥ (٥ أكتوبر ١٩٣٩) ٣٣١ – ٣٣٢ .

٤٤٩ – أهو مجتمع تحت الوثنى؟ نيو إنجليش ويكلى ١٦، ٩ (١٤ ديسمبر ١٩٣٩) ١٢٥ – ١٢٦ .

٤٥٠ – مجتمع مسيحى (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ١٦، ١٥ (١ فبراير ١٩٤٠) ٢٢٦ – ٢٢٧ .

٤٥١ – آراء ومراجعات: صحفيو الأمس واليوم. نيو إنجليش ويكلى ١٦، ١٦ (٨ فبراير ١٩٤٠) ٢٣٧ – ٢٣٨ .

٤٥٢ – آراء ومراجعات: عن الذهاب غربا، نيو إنجليش ويكلى ١٦، ١٧ (١٥ فبراير ١٩٤٠) ٢٥١ .

٤٥٣ – التربية والتعليم فى مجتمع مسيحى (رسالة إلى المحرر) كرستيان نيوزلتر، ملحق رقم ٢٠ (١٣ مارس ١٩٤٠) (١-٤).

٤٥٤ – إيست كوكر، نيو إنجليش ويكلى ١٦، ١٢ (٢١ مارس ١٩٤٠) (٣٢٥) – ٣٢٨ . أعيد طبع مقتطف من ١٨ بيتا فى «شعر» LVI، ٢ (يناير ١٩٤٠) ١٠٩ – ١١٠ . وأعيد طبع القصيدة كاملة فى الـ «بارتزان رفيو» ٧، ٣ (مايو/ يونيو ١٩٤٠) ١٨١ – ١٨٧ .

٤٥٥ – مقدمة للموروث الانجليزى، كرسندام ١٠، ٣٨ (يونيو ١٩٤٠) ١٠١ – ١٠٨ .

٤٥٦ – الإنسان والمجتمع، سبكتيتور ٥٨٤١ (٧ يونيو ١٩٤٠) ٧٨٢ . مراجعة لـ«الإنسان والمجتمع في عصر إعادة بناء» لكارل مانهايم.

٤٥٧ – شعر و.ب. ييتس، بريوز ١٢، ٣/٤ (يوليو/ديسمبر ١٩٤٠) ١١٥ – ١٢٧ «أولى محاضرات ييتس السنوية، ألقيت على أصدقاء الأكاديمية الأيرلندية في مسرح الآبي، يونيو ١٩٤٠». أعيد طبعها في «سذرن رفيو» ٧، ٣ (شتاء ١٩٤١) ٤٤٢ – ٤٥٤.

٤٥٨ – هويوسيا، بريوز ١٢، ٣/٤ (يوليو/ديسمبر ١٩٤٠) ١٥٤ – ١٥٨ . مراجعة لـ «هويوسيا: أو الأسس الجنسية والاقتصادية لمجتمع جديد» تأليف ج.د. أنوين، مع مقدمة لأولدس هكسلي.

٤٥٩ – كرستيان نيوزلتر، الأعداد ٤٢، ٤٣ (بدون الملحق) ٤٤ (١٤، ٢١، ٢٨ أغسطس ١٩٤٠). كتبت هذه الأعداد الثلاثة بقلم ت.س. إليوت باعتباره المحرر الضيف.

٤٦٠ – الكاتب فنانا: مناقشة بين ت.س. إليوت ودزموند هوكنر، ليسنر ٢٤، ٦٢٠ (٢٨ نوفمبر ١٩٤٠) ٧٧٣ – ٧٧٤ .

٤٦١ – الموروث الانجليزي: حديث إلى مدرسة علم الاجتماع، كرسندام ٨، ٤٠ (ديسمبر ١٩٤٠) (٢٢٦) – ٢٣٧ .

٤٦٢ – تعليق (٢) نيو إنجليش ويكلي ١٨، ٧ (٥ ديسمبر ١٩٤٠) ٧٥ – ٧٦ .

٤٦٣ – آراء ومراجعات. الانتظار بباب الكنيسة، نيو إنجليش ويكلي ١٨، ٩ (١٩ ديسمبر ١٩٤٠) ٩٩.

٤٦٤ – مؤتمر ملفرن (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٤٨، ٨٢٣ (١٤ يناير ١٩٤١) ٥. بتوقيع إليوت، هودجز، فدلر وبتاريخ ١٢ يناير.

٤٦٥ – ذا دراي سالفيجز، نيو إنجليش ويكلي ١٨، ١٩ (٢٧ يناير ١٩٤١) (٢١٧ – ٢٢٠). أعيد طبعها في الـ«بارتزان رفيو» ٨، ٣ (مايو/ يونيو ١٩٤١) ١٧٤ – ١٨٠ .

٤٦٦ – رسالة إلى السمكة، هورايزون ٣، ١٥ (مارس ١٩٤١) ١٧٣ – ١٧٥ . بخصوص كلمة تأبين جيمز جويس في «ذاتايمز» لندن (١٤ يناير ١٩٤١) ص ٧.

٤٦٧ – نحو بريطانيا مسيحية، ليسنر ٢٥، ٦٣٩ (١٠ يناير ١٩٤١) ٥٢٤ – ٥٢٥.

٤٦٨ – فرجينيا ولف، هورايزون ٣، ١٧ (مايو ١٩٤١) ٣١٣ – ٣١٦ .

٤٦٩ – سير هيو ولبول (رسالة إلى المحرر) تايمز، لندن ٤٨، ٩٤٥ (٦ يونيو ١٩٤١) ٧.

٤٧٠ – آراء ومراجعات: الوحى الأساس، نيو إنجليش ويكلى ١٩، ١٠ (٢٦ يونيو ١٩٤١) ١٠١ – ١٠٢ .

٤٧١ – كرستيان نيوزلتر رقم ٩٧ (٣ سبتمبر ١٩٤١). كتبها ت.س. إليوت باعتباره المحرر الضيف.

٤٧٢ – الأدب اليونانى فى التعليم (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٢٠، ٦ (٢٧ نوفمبر ١٩٤١) ٥٢ .

٤٧٣ – الباليه الروسى (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٤٩، ١٠٥ (١٠ ديسمبر ١٩٤١) ٥.

٤٧٤ – الأدب اليونانى فى التعليم (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٢٠، ٨ (١١ ديسمبر ١٩٤١) ٧٢ .

٤٧٥ – «دوقة مالفى» ليسنر ٢٦، ٦٧٥ (١٨ ديسمبر ١٩٤١) ٨٢٥ – ٨٢٦ .

٤٧٦ – «صوت عصره»: ت.س. إليوت عن قصيدة «فى الذكرى» لتنسون، ليسنر ٢٧، ٦٨٣ (١٢ فبراير ١٩٤٢) ٢١١ – ٢١٢.

٤٧٧ – رسالة إلى المحررين، بارتزان رفيو ٩، ٢ (مارس/ ابريل ١٩٤٢) ١١٥ – ١١٦ . بخصوص محاضرة لفان ويك بروكس عن «الأدب الأولى وأدب الخاصة» بتاريخ لندن ٥ يناير ١٩٤٢ .

٤٧٨ – فى مدح منظومات كبلنج، هاربرز ١٨٥، ٢ (يوليو ١٩٤٢) (١٤٩) – ١٥٧ . صورة مكثفة من مقدمته لـ «مختارات من نظم كبلنج» (١٩٤١).

٤٧٩ – كرستيان نيوزلتر، رقم ١٤١ (٨ يوليو ١٩٤٢) كتبها ت.س. إليوت باعتباره الضيف المحرر.

٤٨٠ – ت.س. إليوت عن الشعر فى زمن الحرب، كومن سنس ١١، ١٠ (أكتوبر ١٩٤٢)، ٣٥١ . حررها ت.س. إليوت من حديث إذاعى إلى جمهور سويدى.

٤٨١ – موسيقى الشعر، نيو إنجليش ويكلى ٢١، ٢٦ (١٥ أكتوبر ١٩٤٢) ٢١٣ – ٢١٧ .

٤٨٢ – موسيقى الشعر، بارتيزان رفيو ٩، ٦ (نوفمبر/ ديسمبر ١٩٤٢) ٤٥٠ – ٤٦٥ . إعادة طبع لـ «موسيقى الشعر» (١٩٤٢).

٤٨٣ – ملاحظات نحو تعريف للثقافة (١) نيو إنجليش ويكلى ٢٢، ١٤ (٢١ يناير ١٩٤٣) ١١٧ – ١١٨ .

٤٨٤ – ملاحظات نحو تعريف للثقافة (٢) نيو إنجليش ويكلى ٢٢، ١٥ (٢٨ يناير ١٩٤٣) ١٢٩ – ١٣٠ .

٤٨٥ – ملاحظات نحو تعريف للثقافة (٣) نيو إنجليش ويكلى ٢٢، ١٦ (٤ فبراير ١٩٤٣) ١٣٦ – ١٣٧ .

٤٨٦ – ملاحظات نحو تعريف للثقافة (٤) نيو إنجليش ويكلى ٢٢، ١٧ (١١ فبراير ١٩٤٣) ١٤٥ – ١٤٦ . أعيد طبع الأجزاء الأربعة كلها فى «الحضارة» ١١ (١٩٤٤) ١٤٥ – ١٥٧ وفى الـ «بارتزان رفيو» ١١، ٢ (ربيع ١٩٤٤) (١٤٥) – ١٥٧ . نشرت بصورة منقحة تحت عنوان «قوى ثقافية فى النظام الإنسانى» فى «مستقبل العالم المسيحى» ((١٩٤٥) ثم بمزيد من التنقيح تحت عنوان «الفصل الأول – المعانى الثلاثة للثقافة» فى «ملاحظات نحو تعريف الثقافة (١٩٤٨)).

٤٨٧ – «حلم داخل حلم»: ت.س. إليوت عن إدجار آلان بو، ليسنر ٩٢، ٧٣٧ (٢٥ فبراير ١٩٤٣) ٢٤٣ – ٢٤٤ .

٤٨٨ – الكلاسيات ورجل الأدب، فصلية مدرسية جروتون ١٦، ٢ (مارس ١٩٤٣) (٤) – ١٣ . إعادة طبع لـ «الكلاسيات ورجل الأدب» (١٩٤٢).

٤٨٩ – التعليم للثقافة (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٢٢، ٢٠ (٤ مارس ١٩٤٣) ١٧٦ .

٤٩٠ – كنيسة جنوب الهند (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٤٩، ٤٩٣ (١٩ مارس ١٩٤٣) ٥.

٤٩١ – كنيسة جنوب الهند (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٩٤، ٥٠٣ (٢٥ مارس ١٩٤٣) ٥.

٤٩٢ – مآسي جون دريدن، ليسنر ٢٩، ٧٤٥ (٢٢ ابريل ١٩٤٣) ٤٨٦ – ٤٨٧ .

٤٩٣ – التخطيط والدين، اللاهوت XLVI، ٢٧٥ (مايو ١٩٤٣) ١٠٢ – ١٠٦ . مراجعة لـ «حكم الأمم» لمستر كرستوفر دوسون و«تشخيص عصرنا» للدكتور كارل مانهايم.

٤٩٤ – المدخل إلى جيمز جويس، ليسنر ٣٠، ٧٧٠ (١٤ أكتوبر ١٩٤٣) ٤٤٦ – ٤٤٧ .

٤٩٥ – وظيفة الشعر الاجتماعية، نورسمان ١، ٦ (نوفمبر ١٩٤٣) ٤٤٩ – ٤٥٧ «مقتطف من محاضرة ألقيت في المعهد النرويجي البريطاني بلندن».

٤٩٦ – كتب عبر البحر (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٩٤، ٦٩٨ (٩ نوفمبر ١٩٤٣) ٥.

٤٩٧ – (رسالة بالفرنسية إلى إيناس لوجران) اجيدال ٧، ٣/٤ (ديسمبر ١٩٤٣) ٢٧ .

٤٩٨ – المسئولية والسلطة، كرسيتان نيوزلتر ١٩٦ (١ ديسمبر ١٩٤٣) ملحق (١– ٤).

٤٩٩ – ت.س. إليوت عن معاداة كبلنج للسامية (رسالة إلى المحرر) نيشان CLVIII، ٣ (١٥ يناير ١٩٤٤) ٨٣ . بخصوص مراجعة ل. ترلنج لـ «مختارات من منظومات كبلنج».

٥٠٠ – الأرستقراطية (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٤٩، ٨٣٢ (١٧ ابريل ١٩٤٤) ٥.

٥٠١ – كتب للعالم المحرر (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن ٤٩، ٨٥٠ (٨ مايو ١٩٤٤) ٥.

٥٠٢ – مسئولية الأديب في الترميم الثقافي لأوربا، نورسمان ٢، ٤ (يوليو/أغسطس ١٩٤٤) ٢٤٣ – ٢٤٨ . أعيد طبعها تحت عنوان «الأديب

ومستقبل أوربا» في «هورايزون» ١٠، ٦٠ (ديسمبر ١٩٤٤) (٣٨٢) - ٣٨٩
وفي الـ «سيواني رفيو» LIII، ٣ (صيف ١٩٤٥) (٣٣٣) - ٣٤٢ .

٥٠٣ - بريطانيا وأمريكا: تنمية التفاهم المتبادل، ملحق التايمز التربوى ١٥٤٠ (٤ نوفمبر ١٩٤٤) ٥٣٢ .

٥٠٤ - ما الشعر الأقل مرتبة؟ ولش رفيو ٣، ٤ (ديسمبر ١٩٤٤) (٢٥٦) - ٢٦٧ . «نص حديث ألقى على جمعية رجال الكتب في سوانزى وغرب ويلز بسوانزى في ٢٦ سبتمبر ١٩٤٤». أعيد طبعه في الـ «سيواني رفيو» LIV، ١ (يناير / مارس ١٩٤٦) ١ - ١٨ .

٥٠٥ - الـ «أربع رباعيات» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٢٦، ١٥ (٢٥ يناير ١٩٤٥) ١١٢ .

٥٠٦ - «ألمنة انجلترا» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٢٦، ٢١ (٨ مارس ١٩٤٥) ١٦٧ - ١٦٨ .

٥٠٧ - العمالة الكاملة ومسئولية المسيحيين، كرستيان نيوزلتر ٢٣٠ (٢١ مارس ١٩٤٥) ٧ - (١٢). موقع باسم مستعار هو: متويكوس.

٥٠٨ - «ألمنة انجلترا» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٢٦، ٢٤ (٢٩مارس ١٩٤٥) ١٩٢ .

٥٠٩ - التنوع الثقافى والوحدة الأوربية، رفيو ٤٥ ، ٢، ٢ (صيف ١٩٤٥) ٦١ - ٦٩ . «نص حديث ألقى . . في المعهد التشيكوسلوفاكى في ابريل ١٩٤٥».

٥١٠ - مستر تشارلز وليمز، تايمز، لندن ٥٠، ١٤٤ (١٧ مايو ١٩٤٥) ٧. كلمة تأبينية كتبها ت.س. إليوت بلا توقيع.

٥١١ - الوظيفة الاجتماعية للشعر، أدلفى ٢١، ٤ (يوليو / سبتمبر ١٩٤٥) ١٥٢ - ١٦١ . النص الأصلى لحديث ألقى على جمهور في باريس في مايو ١٩٤٥ ، وهو جزئيا تعديل لمقالة نشرت أصلا في «نورسمان» ١، ٦ (نوفمبر ١٩٤٣) ٤٤٩ - ٤٥٧ (رقم ٤٩٥ أعلاه).

٥١٢ – الطبقة والصفوة، نيو إنجليش رفيو ١١، ٦ (أكتوبر ١٩٤٥) ٤٩٩ – ٥٠٩ نشر بشكل منقح كالفصل الثانى من «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» (١٩٤٨).

٥١٣ – ترحيلات جماعية (رسالة إلى المحرر) ، تايمز، لندن ٥٠، ٢٨٦ (٣٠ أكتوبر ١٩٤٥) ٥.

٥١٤ – معنى الثقافة (رسالة إلى المحرر) ملحق التايمز التربوى ٣٦، ١، ٥٩٣ (١٠ نوفمبر ١٩٤٥) ٥٣٥.

٥١٥ – جون مينارد كينيز، نيو إنجليش ويكلى ٢٩، ٥ (١٦ مايو ١٩٤٦) ٤٧ – ٤٨ . كتبت بمناسبة وفاة اللورد كينيز.

٥١٦ – تأملات عن وحدة الثقافة الأوربية (١) آدم ١٤، ١٥٨ (مايو ١٩٤٦) ١ – ٣.

٥١٧ – تأملات عن وحدة الثقافة الأوربية (٢) آدم ١٤، ١٥٩ / ١٦٠ (يونيو / يوليو ١٩٤٦) ١ – ٣.

٥١٨ – تأملات عن وحدة الثقافة الأوربية (٣) آدم ١٤، ١٦١ (أغسطس ١٩٤٦) ٢٠ – ٢٢.

٥١٩ – إزرا باوند، شعر LXVIII، ١٦ سبتمبر ١٩٤٦، ٣٢٦ – ٣٣٨ . أعيد طبعها فى «نيو إنجليش ويكلى» ٣٠، ٣، ٤ (٣١ أكتوبر، ٧ نوفمبر ١٩٤٦) ٢٧ – ٢٨، ٣٧ – ٣٩ .

٥٢٠ – «فرديو النزعة فى الشعر» (رسالة إلى المحرر) نيو إنجليش ويكلى ٣٠، ٥ (١٤ نوفمبر ١٩٤٦) ٥٢ . بتوقيع «عن فيبر أند فيبر ليمتد، ت.س. إليوت: مدير».

٥٢١ – دلالة تشارلز وليمز، ليسنر ٣٦، ٩٣٦ (١٩ ديسمبر ١٩٤٦) ٨٩٤ – ٨٩٥ .

٥٢٢ – بروفروك وراسكولنكوف مرة أخرى: رسالة من ت.س. إليوت، بقلم جون C. بوب، الأدب الأمريكى ١٨، ٤ (يناير ١٩٤٧) (٣١٩) –٣٢١ . رسالة من ت.س. إليوت إلى ج. C بوب، ٨ مارس ١٩٤٦، ص (٣١٩) – ٣٢٠ .

٥٢٣ - «درس فالرى» لسنر ٣٧، ٩٣٩ (٩ يناير ١٩٤٧) ٧٢ . النص الانجليزى أعيد طبعه من «بول فالرى الحى» (١٩٤٦). أعيد طبعه أيضا فى «مجلة الأدب الفصلية» ٣، ٣ (ربيع ١٩٤٧) (٢١٢) - ٢١٤ . سجل النص الانجليزى بصوت ت.س. إليوت واستخدمه جون هيوارد فى حديث لمحطة الإذاعة البريطانية، تحية لفالرى فى ديسمبر ١٩٤٧ .

٥٢٤ - «السادة الأساقفة» (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٥٠، ٧٣٢ (١١ ابريل ١٩٤٧) ٥.

٥٢٥ - اليونسكو والفيلسوف (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٥٠، ٨٧١ (٢٠ سبتمبر ١٩٤٧) ٥.

٥٢٦ - اليونسكو وأهدافها: تعريف الثقافة (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٥٠، ٨٩٤ (١٧ أكتوبر ١٩٤٧) ٧.

٥٢٧ - سياسة اليونسكو (رسالة إلى المحرر)، ديلى ميل (لندن) طبعة قارية، باريس (١٢ نوفمبر ١٩٤٧).

٥٢٨ - عن ملتون (رسالة إلى المحرر)، سنداى تايمز، لندن (١٦ نوفمبر ١٩٤٧).

٥٢٩ - سياسة اليونسكو (رسالة إلى المحرر)، ديلى ميل، لندن، طبعة قارية، باريس (٢٦ ديسمبر ١٩٤٧).

٥٣٠ - «ثقافتنا»، نيو إنجليش ويكلى ٣٢، ٢١ (٤ مارس ١٩٤٨) ٢٠٣ - ٢٠٤ . مراجعة لـ «ثقافتنا . . محاضرات إدوارد آلن ١٩٤٤».

٥٣١ - ملتون، سيوانى رفيو LVI، ٢ (ابريل/ يونيو ١٩٤٨) (١٨٥) - ٢٠٨ . إعادة طبع لـ «ملتون» (١٩٤٧).

٥٣٢ - مواطنون نالوا الجنسية (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٦٥، ٥١ (٧ مايو ١٩٤٨) ٥.

٥٣٣ - «المجتمع الحر» لمدلتون مرى، أدلفى ٢٤، ٤ (يوليو/ سبتمبر ١٩٤٨) ٢٤٥ - ٢٤٧ . مراجعة لـ «المجتمع الحر» لجون مدلتون مرى.

٥٣٤ - رسالة شخصية من ت.س. إليوت، باب المسرح، مجلة فرقة ريبرتوار نيوتون أبوت ١ (أكتوبر ١٩٤٨) ٤ - ٥. بخصوص إخراج لـ «جريمة قتل فى الكاتدرائية».

٥٣٥ - إلى ولتر دى لامير، عين النمر ٦ (ديسمبر ١٩٤٨) ١٦ . أعيد طبعها عن «تحية إلى ولتر دى لا مير» (١٩٤٨).

٥٣٦ - مايكل روبرتس، نيو إنجليش ويكلى ٣٤ ، ١٤ (١٣ يناير ١٩٤٩) ١٦٤ . أعيد طبعها فى «ذا مارجون» (مجلة كلية القديس مرقس والقديس يوحنا، التى كان روبرتس عميدا لها) عدد فترة الصيام (١٩٤٩).

٥٣٧ - الزعامة والآداب «نشرة ملتون» ١٢، ١ (فبراير ١٩٤٩) (٣) - ١٦ . «حديث نصب الحرب التذكارى فى أكاديمية ملتون، ٣ نوفمبر ١٩٤٨».

٥٣٨ - نقد لتقرير مؤتمر لامبث، جارديان (١ يوليو ١٩٤٩).

٥٣٩ - من بو إلى فالرى، هدسون رفيو ٢، ٣ (خريف ١٩٤٩) (٣٢٧) - ٣٤٢ . إعادة طبع لـ «من بو إلى فالرى» (١٩٤٨).

٥٤٠ - مستر إزرا باوند (رسالة إلى المحرر) سكوتش رفيو (سبتمبر ١٩٤٩).

٥٤١ - ترجمة جديدة للكتاب المقدس (رسالة إلى المحرر) اللاهوت الـ، ٣٥١ (سبتمبر ١٩٤٩).

٥٤٢ - «حفل الكوكتيل» لايف ٢٧، ١٣ (٢٦ سبتمبر ١٩٤٩) ١٦، ١٨، ٢٠، ٣٢، تقرير عن الليلة الأولى للمسرحية فى احتفال إدنبره الدولى ورد فيه حوالى ٦٠ بيتا. وأخذت المقتطفات من نسخة مكتوبة على الآلة الكاتبة لأحد الممثلين وكانت أول جزء يظهر مطبوعا من أى جزء من المسرحية.

٥٤٣ - رسالة من ت.س. إليوت (وسام الاستحقاق) ناين ١، ١ (أكتوبر ١٩٤٩) ٦ - ٧. رسالة موجهة إلى رئيس التحرير بيتر رسل.

٥٤٤ - أهداف المسرحية الشعرية، آدم ١٧، ٢٠٠ (نوفمبر ١٩٤٩) ١٠ - ١٦ . «جزء من محاضرة . . ألقيت أمام جمهور أوربى فى الشهر الماضى».

نشـرت، بعد تنقيـح كبيـر، تحت عنوان «الشـعر والدرامـا» (١٩٥١) وهى تختلف تماما عن الحديث الذى يحمل نفس العنوان والذى ألقى على نقابة مسرح الشعراء، وصدرت مستقلة فى لندن عام ١٩٤٩ .

٥٤٥ – تأملات عن «حفل الكوكتيل» ورلد رفيو ن.س. ٩ (نوفمبر ١٩٤٩) ١٩ – ٢١ : ردود ت.س. إليوت على أربعة عشر سؤالا عن المسرحية.

٥٤٦ – ت.س. إليوت عن أهداف المسرحية الشعرية، نيويورك هيرالد تريبيـون CIX، ٣٧، ٦٨١ (١٥ يناير ١٩٥٠) القـسـم ٥، ص ١، ٢. إعـادة طبع، مع حذف ثانوى عند البداية والنهاية، لـ «أهداف المسرحية الشعرية» ١٩٤٩ .

٥٤٧ – الذهن الإنسـانى يحلله ت.س. إليوت، نيويورك تايمز مجازين (٢٩ يناير ١٩٥٠) ١٤ . حـوالى ١٤٥ بيتـا من أحـاديث سيـر هنرى هاركورت – ريلى من «حفل الكوكتيل».

٥٤٨ – صندوق الشكر. علاقته بالجامعة (رسـالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٥١، ٦٦٢ (١١ ابريل ١٩٥٠) ٧.

٥٤٩ – طلبة من وراء البحار. مدى صندوق السيد العمدة (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن ٥١، ٦٦٧ (١٧ ابريل ١٩٥٠) ٥.

٥٥٠ – من ت.س. إليوت إلى إزرا باوند، هدسون رفيو ٣، ١ (ربيع ١٩٥٠) ٥٥ – ٥٦ . رسالة مؤرخة (يناير ؟) ١٩٢٢، بخصوص «الأرض الخراب». أعيد طبعها فى «ناين» ٤ (صيف ١٩٥٠) ١٧٨ – ١٧٩ .

٥٥١ – رسالة من ت.س. إليوت، شعر LXXVI، ٢ (مايو ١٩٥٠) ٨٨.

٥٥٢ – حديث عن دانتى، الأنباء الإيطالية ٢ (يوليو ١٩٥٠) ١٣ – ١٨ . محاضرة عنوانها «ما الذى يعنيه دانتى بالنسبة لى» ألقيت فى المعهد الإيطالى بلندن فى ٤ يوليـو ١٩٥٠ . أعـيـد طبـعـهـا فـى «ذى أدلفى» ٢٧، ٢ (الربع الأول ١٩٥١) ١٠٦ – ١١٤ .

٥٥٣ – رسـالة من ت.س. إليوت (وسـام الاسـتـحـقـاق) كـاتاكوم، ن.س.، ١، ١ (صيف ١٩٥٠) ٥.

٥٥٤ – عن المؤسسات الثقافية (رسالة إلى المحرر)، تايمز، لندن (١١ يوليو ١٩٥٠) ٥.

٥٥٥ – (رسالة إلى جان بولان) كراسات الثريا ١٠ (صيف/ خريف ١٩٥٠) ٢٧ – ٢٩ . تحية إلى سان جون برس بتاريخ ٧ ديسمبر ١٩٤٩ . والترجمة الفرنسية بقلم دومنيك أورى معنونة «ورقة وحيدة» ومطبوعة فوق النص الإنجليزى.

٥٥٦ – شعر لـ ت.س. إليوت. مناقشة فى إذاعة .NBC مائدة جامعة شيكاغو المستديرة ٦٥٩ (١٢ نوفمبر ١٩٥٠) ١ – ١٦ . قراءة بصوت ت.س. إليوت لقصائده مع تعليق.

٥٥٧ – أهداف التربية والتعليم (١) هل يمكن تعريف «التربية والتعليم؟» ميجار ٢، ١ (ديسمبر ١٩٥٠) (٣) – ١٦ . هذه، بالاشتراك مع أرقام ٥٦١، ٥٦٢ و٥٦٤ أدناه، تكون نص خمس محاضرات ألقيت بجامعة شيكاغو فى نوفمبر ١٩٥٠، واستخلصت بضع صور من كل منها من المجلة.

٥٥٨ – عادة التليفزيون (رسالة) إلى المحرر، تايمز، لندن (٢٠ ديسمبر ١٩٥٠) ٧.

٥٥٩ – حاشية ١٩٥٠ (لـ «الإقليميات الثلاثة») مقالات فى النقد ١، ١ (يناير ١٩٥١) ٤١ . والمقالة نفسها أعيد طبعها من «تايرو» ٢ (١٩٢٢).

٥٦٠ – الشعر والدراما، شهرية الأطلنطى CLXXXVII، ٢ (فبراير ١٩٥١) ٣٠ – ٣٧ . أولى محاضرات تيودور سبنسر التذكارية ألقيت بهارفرد فى ٢١ نوفمبر ١٩٥٠ .

٥٦١ – أهداف التربية والتعليم (٢) تداخل الأهداف، ميجار ٢، ٢ (ربيع ١٩٥١) (١٩١) – ٢٠٣ .

٥٦٢ – أهداف التربية والتعليم (٣) الصراع بين الأهداف، ميجار ٢، ٣ (صيف ١٩٥١) (٢٨٥) – ٢٩٧ .

٥٦٣ – «ملاحظات على الطريق» لنورمان نيكولسن (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد، ٣٢، ٣١ (٤ أغسطس ١٩٥١) ٧٤٦ .

٥٦٤ – أهداف التربية والتعليم (٤) قضية الدين، ميجار ٢، ٤ (خريف ١٩٥١) (٣٦٢) – ٣٧٥ .

٥٦٥ – قيمة واستخدام الكاتدرائيات فى انجلترا اليوم، التقرير السنوى لأصدقاء كاتدراشية تشتشستر (١٩٥٠ – ١٩٥١) ١٧ – ٢٧ . حديث ألقى فى كاتدرائية تشتشستر فى ١٦ يونيو ١٩٥١ .

٥٦٦ – فرجيل والعالم المسيحى، ليسنر XLVI، ١١٧٦ (١٤ سبتمبر ١٩٥١) ٤١١ – ٤١٢، ٤٢٣ – ٤٢٤ . نص الحديث الإذاعى من محطة الإذاعة البريطانية فى ٩ سبتمبر ١٩٥١ .

٥٦٧ – أولئك الذين يحتاجون إلى الخصوصية ، أولئك الذين يحتاجون إلى الصحبة، سيسل هاوزس (مدمجة) التقرير الثالث والعشرون (١٩٥٠ – ١٩٥١) ١٥ – ١٧ . تقرير، مع بعض اختصارات، من مذكرات مكتوبة بالاختزال، لحديث لمساعدة بيت سيسل للسيدات المسنات، ألقى فى اجتماع عام فى مسرح جلالته بلندن فى ٥ يونيو ١٩٥١ .

٥٦٨ – تحية العالم إلى برنارد شو (رسالة إلى المحرر) تايم آند تايد ٣٢، ٥٠ (١٥ ديسمبر ١٩٥١) ١٢٣١ – ١٢٣٢ .

جدول تاريخي يبين أعمال إليوت الرئيسية نقدًا وشعرًا

(عن كتاب ت.س. **إليوت وفكرة التقاليد**» لشون لوسي، الناشر: كوين آند وست، لندن ١٩٦٠)

عام ١٩١٥

الشعر

بروفروك

صورة سيدة

البوسطن إيفننج ترانسكريبت

العمة هيلين

ابنة العم نانسي

هيستريا

عام ١٩١٦

الشعر

المحادثة اللبقة

الفتاة التي تبكي

مستر أبوليناكس

صباح عند النافذة

عام ١٩١٧

الشعر

بروفروك وملاحظات أخرى (ويحوى من القصائد الجديدة):

١ - مقدمات

٢ - رابسوديا فى ليلة عاصفة

المدير

خليط غير نقى من كل شىء Mélange Adultère de Tout

شهر العسل Lune de Miel

فرس النهر

النقد

تأملات فى الشعر الحر

عام ١٩١٨

الشعر

سوينى بين العنادل

همسات الخلود

صلاة المستر إليوت فى صباح الأحد

فى المطعم

عام ١٩١٩

الشعر

بيضة للطهو

قصائد (وليس فيها قصائد جديدة)

بربانك بنسخة من دليل بديكر: بليشتين بسيجار

سويني منتصباً

النقد

«فيما إذا كان روستان يملك شيئًا»

(الصورة الأولى لمقالة «البلاغة والمسرحية الشعرية»)

الموروث والموهبة الفردية

بن جونسون

هاملت ومشاكله (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «هاملت»)

عام ١٩٢٠

الشعر

الآن أضرع إليك Ara vos prec (ويحوى من القصائد الجديدة)

جيرونتيون

النقد

سوينبرن شاعرًا (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «**سوينبرن**»)

يوريبيديز وجلبرت مرى (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «يوريبيديز والأستاذ مرى»)

فيليب ماسينجر

الناقد المثالى

إمكانية المسرحية الشعرية

الغابة المقدسة (ويحوى من المقالات الجديدة):

١ – نقاد معيبون

٢ – ملاحظات عن شعر كرستوفر مارلو المرسل

٣ – بليك

٤ – دانتى (وهى غير مقالته الطويلة عنه)

عام ١٩٢١

النقد

أندرو مارفل

جون دريدن

الشعراء الميتافيزيقيون

عام ١٩٢٢

الشعر

الأرض الخراب

عام ١٩٢٣

النقد

وظيفة المجلة الأدبية

وظيفة النقد

يوليسيز: النظام والأسطورة

مارى لويد

عام ١٩٢٤

الشعر

«الرجال الجوف»، القسم الأول

النقد

أربعة كتاب مسرحيين إليزابيثيين

آية توقير لجون دريدن (وهو لا يحوى شيئًا جديدًا)

عام ١٩٢٥

الشعر

الرجال الجوف، القسمان الثانى والرابع

الأعين التى رأيتها أخيرا فى غمرة الدموع

قصائد ١٩٠٩ - ١٩٢٥ (وتحوى من القصائد الجديدة)

بقية **«الرجال الجوف»**

عام ١٩٢٦

الشعر

شذرة من فاتحة (جزء من **«سوينى فى نزاله»**)

النقد

لانسلوت أندروز

سير جون دافيز

عام ١٩٢٧

الشعر

شذرة من نزال (جزء من **«سوينى فى نزاله»**)

رحلة المجوس

أربعاء الرماد، القسم الثانى

النقد

شكسبير ورواقية سنيكا

سنيكا في ترجماته الإليزابيثية

بودلير في عصرنا

نيكولو ماكيافيلي

توماس ميدلتون

جون برامهول

ويلكي كولنز وديكنز

فرانسيس هربرت برادلي

عام ١٩٢٨

الشعر

أربعاء الرماد، القسم الأول

أغنية لسمعان

النقد

كلمة عن ريتشارد كراشو

محاورة عن المسرحية الشعرية (أعيد طبعها تحت عنوان «محاورة عن الشعر الدرامي»)

المذهب الإنساني عند إرفنج بابيت

مقدمة لديوان إزرا **باوند: قصائد مختارة**

إلى لانسلوت أندروز (وهو لا يحوي شيئًا جديدًا)

عام ١٩٢٩

الشعر

أربعاء الرماد، القسم الثالث

الروح الصغيرة

النقد

إعادة النظر فى المذهب الإنسانى

دانتى

عام ١٩٣٠

الشعر

أربعاء الرماد (ويحوى من القصائد الجديدة): الأقسام ٤، ٥، ٦

مارينا

النقد

أحاديث لمحطة الإذاعة البريطانية عن شعراء القرن السادس عشر

بودلير

أرنولد وباتر

قصيدتا جونسون **«لندن» و«غرور الأمانى الإنسانية»**

عام ١٩٣١

الشعر

مسيرة النصر

صعوبات سياسى

النقد

سيريل تورنير

أفكار بعد لامبيث

جون دريدن: الشاعر والكاتب المسرحي والناقد (وقد نشر لأول مرة في شكل أحاديث ومقالات)

توماس هيوود

أفكار باسكال

تشارلز وبلى

عام ١٩٣٢

الشعر

سويني في نزاله

النقد

جون فورد

مقالات مختارة (الطبعة الأولى، وهي لا تحوى شيئا جديدا)

التعليم والكلاسيات

عام ١٩٣٣

الشعر

تمارين الأصابع الخمسة

النقد

الكاثوليكية والنظام الدولي

جدوى الشعر وجدوى النقد

عام ١٩٣٤

الشعر

كلمات للموسيقى: نيوهامشير، فرجينيا

الصخرة

النقد

وراء آلهة غريبة

جون مارستون

مقالات إليزابيثية (وهو لا يحوى شيئًا جديدًا)

عام ١٩٣٥

الشعر

جريمة قتل فى الكاتدرائية

كيب آن

أسك

رانوك قرب جلنكو

كلمات لرجل عجوز

النقد

الدين والأدب

عام ١٩٣٦

الشعر

مجموعة القصائد (١٩٠٩ – ١٩٣٥) (وتحوى من القصائد الجديدة): بيرنت نورتون

النقد

مقالات قديمة وحديثة (وتحوى من المقالات الجديدة):

فى الذكرى

ميلتون (١)

عام ١٩٣٧

النقد

بيرون

عام ١٩٣٩

الشعر

اجتماع شمل الأسرة

كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية

النقد

فكرة مجتمع مسيحى

عام ١٩٤٠

الشعر

إيست كوكر

النقد

شعر و.ب. ييتس

عام ١٩٤١

الشعر

ذا دراى سالفيجز

النقد

مقالة تمهيدية لديوان **مختارات من أشعار كبلنج**

عام ١٩٤٢

الشعر

ليتل جيدنج

النقد

موسيقى الشعر

الكلاسيات ورجل الأدب

عام ١٩٤٣

الشعر

أربع رباعيات

عام ١٩٤٤

النقد

جونسون ناقداً وشاعراً

ما الشعر الأقل مرتبة؟

ما الأثر الكلاسى؟

عام ١٩٤٥

النقد

الوظيفة الاجتماعية للشعر

عام ١٩٤٧

النقد

ميلتون (٢)

عام ١٩٤٨

النقد

من بو إلى فاليرى

عام ١٩٤٩

النقد

ملاحظات نحو تعريف الثقافة

عام ١٩٥٠

الشعر

حفل الكوكتيل

عام ١٩٥١

النقد

الشعر والدراما

فرجيل والعالم المسيحى

عام ١٩٥٣

النقد

أصوات الشعر الثلاثة

عام ١٩٥٤

الشعر

الموظف الموثوق به

عام ١٩٥٥

النقد

جوته حكيماً

عام ١٩٥٦

النقد

حدود النقد

عام ١٩٥٧

النقد

فى الشعر والشعراء (وهو لا يحوى شيئًا جديدًا)

عام ١٩٥٨

الشعر

رجل الدولة العجوز

ببليوجرافيا

من أجل التفاصيل الكاملة انظر **ببليوجرافيا** فيبر التى وضعها د. جالوب. وما لم ينص على غير ذلك فإن جميع الكتب فى هذه القائمة نشرت بواسطة فيبر آند فيبر (فيبر آند جوير حتى ١٩٢٩)

١ – أعمال إليوت:

«تأملات فى الشعر الحر»، **نيو ستيتسمان**، ٣ مارس ١٩١٧

نثر مختار. بنجوين ١٩٥٣

الغابة المقدسة، مقالات عن الشعر والنقد ١٩٢٠، ميثيوين: الطبعة الثانية ١٩٤٥

«يوليسين، النظام والأسطورة»، **ديال**، نوفمبر ١٩٢٣

إلى لانسلوت أندروز: مقالات عن الأسلوب والنظام ١٩٢٨

مقدمة لـ **قصائد مختارة لإزرا باوند** ١٩٢٨، طبعة جديدة ١٩٤٨

مقالات مختارة ١٩١٧ – ١٩٣٢، الطبعة الثالثة (مزيدة) ١٩٥١

«لندن» و«غرور الأمانى الإنسانية» لجونسون، ١٩٣٠ فى **«مقالات نقدية انجليزية»**: القرن العشرون – كلاسيات أوكسفورد العالمية

جون دريدن: الشاعر والكاتب المسرحى والناقد، نيويورك، تيرنس آند إلزا هوليدانى ١٩٣٢

جدوى الشعر وجدوى النقد ١٩٣٣

وراء آلهة غريبة ١٩٣٤

مقالات إليزابيثية ١٩٣٤، أعيد طبعها فى الطبعة الثالثة من **مقالات مختارة**

جريمة قتل فى الكاتدرائية ١٩٣٥، الطبعة الثالثة ١٩٥٠

مقالات قديمة وحديثة ١٩٣٦

مجموعة القصائد ١٩٠٩ – ١٩٣٥، ١٩٣٦، الطبعة الرابعة عشرة ١٩٥١

«كلمة عن شعر جون ميلتون» ١٩٣٦ . **مقالات ودراسات الرابطة الانجليزية**، المجلد ١١، أوكسفورد، مطبعة كلارندون ١٩٣٦

اجتماع شمل الأسرة ١٩٣٩، الطبعة السادسة ١٩٥٠

كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية ١٩٣٩: الطبعة العاشرة ١٩٥٠

فكرة مجتمع مسيحي ١٩٣٩

مقدمة لـ **مختارات من أشعار كبلنج** ١٩٤١: الطبعة السادسة ١٩٤٨

موسيقى الشعر ١٩٤٢، منشورات جامعة جلاسجو، رقم ٥٧

الكلاسيكيات ورجل الأدب، خطبة الرياسة فى الجمعية الكلاسيكية وفى **نثر مختار**، بنجوين

أربع رباعيات ١٩٤٣: الطبعة الثامنة ١٩٥٠

ما الأثر الكلاسى ١٩٤٥، الطبعة الرابعة ١٩٥٠

ميلتون، ١٩٤٧ . من منشورات الأكاديمية البريطانية، مجلد ٣٣ مطبعة جامعة أوكسفورد ١٩٥١

ملاحظات نحو تعريف الثقافة ١٩٤٨

«ما الذى يعنيه دانتى بالنسبة لى» ١٩٥٠ . كما أعيد طبع جزء منها فى **نثر مختار**، بنجوين

حفل الكوكتيل ١٩٥٠

الشعر والدراما، ١٩٥١

أصوات الشعر الثلاثة ١٩٥٣ . نشرت لرابطة الكتاب القومى بواسطة مطبعة جامعة كامبردج

الموظف الموثوق به، ١٩٥٤

فى الشعر والشعراء، ١٩٥٧

رجل الدولة العجوز، ١٩٥٩

٢ - نقد لأعمال إليوت:

درو (إليزابيث) **ت.س. إليوت. تصميم شعره**. آير أند سبوتيسوود ١٩٥٠

جالوب (دونالد): **ت.س. إليوت: ببيليوجرافيا**، فيبر ١٩٥٢

جاردنر (هيلين): **فن ت.س. إليوت**، مطبعة كرسيت ١٩٤٩

ماثيسين (ف.و.) **ما حققه ت.س. إليوت**، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٣٧

ماكسويل (د.إ.س) **شعر ت.س. إليوت**، راوتلدج آند كيجان بول ١٩٥٢

راجان (ب) (محررا): **ت.س. إليوت. دراسة لكتاباته بعدة أقلام**، البؤرة الثالثة، دنيس دوبسون ١٩٤٧

رن (ل) **ت.س. إليوت ولغة الشعر**، أعيد طبعة من **الفكر**، دورية جامعة فورد هام، مجلد ٣٢، رقم ١٢٥، صيف ١٩٥٧

فهرس محتويات بعض أعداد مجلة "ذا كرايتريون" (المعيار)

ذا منثلى كرايتريون

السنة٥

يناير ١٩٢٧ - يونيو ١٩٢٧

الناشر

فيبر آند جوير ليمتد

لندن

كشاف

ذا نيو كرايتريون

مجلة فصلية

السنة ٥ - العدد ١ يناير ١٩٢٧

مراسلات

كتب ربع سنوية

مراجعات قصيرة

مجلات أجنبية

دوريات أمريكية

دوريات فرنسية

دوريات ألمانية

دوريات دانمركية

دوريات ألمانية – سويسرية

دوريات روسية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٥ – العدد ٢ مايو ١٩٢٧

تعليق

لغز أول كوارتو من مسرحية هملت: و.ج. لورنس

اثنان من الصليب الأحمر: أنا ليناه الجستروم

الشعر والدين: جاك ماريتان

ثلاث قصائد: هارولد مونرو

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الألماني: ماكس ريتشنر

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

دوريات روسية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٥ – العدد ٣   يونيو ١٩٢٧

تعليق

البرج: وليم بتلر ييتس

نحو مركب: جون مدلتون مرى

هيلينا: كارل تشابك

السجل الإيطالى: ج.ب. أنجيوليتى

السجل الدرامى: ف.س. فلنت

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

دوريات أمريكية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٦ – العدد ١   يوليو ١٩٢٧

تعليق

قيم العقيدة الكامنة وراء الفن «الذاتى»: وندام لويس

نهاية الأرض: أرشيبولد ماكليش

تشوسر والكُتّاب الإيطاليون العظماء فى القرن الثالث عشر: ماريو براتس

الغارة: هربرت ريد

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الهولندى: أ. دِن دولارد

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مراجعات أجنبية

دوريات ألمانية

دوريات إيطالية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٦ – العدد ٢ أغسطس ١٩٢٧

تعليق

مسائل الفن المعاصرة: فلهلم فورنجر

خان الجبل: ليام أوفلايرتى

عبر المحيط: جون جولد فلتشر

تشوسر والكتاب الإيطاليون العظماء فى القرن الثالث عشر: ماريو براتس

مراسلات

كتب حديثة

تعريفات أقصر

الدوريات الأجنبية

دوريات روسية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٦ – العدد ٣ سبتمبر ١٩٢٧

تعليق

كلمة عن سير جيمز فريزر: فردريكماننج

شارع لوكاست: فرانسيس جريج

المركب التوماوى والذكاء: الموقر م. C دارسى

بخصوص الحدس: شارل مورون – ترجمة ت. س. إليوت

قصيدتان: ستيلا جبسون

تشوسر والكتاب الإيطاليون العظماء فى القرن الثالث عشر: ماريو براتس

سجل الموسيقى: ج.ب. ترند

المسرح الفرنسى المعاصر: ولتر هانكس شو

مراسلات

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

دوريات دانمركية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٦ – العدد ٤ أكتوبر ١٩٢٧

تعليق

تشيكوف والانجليز: د.س. ميرسكى

توسكانيا المزدهرة: د.هـ. لورنس

يوحنا الرب: حامل الماء: ماريا كرستنا تشمبرز

كلمة عن الذكاء والحدس: رامون فرنانديز – ترجمة ت.س. إليوت

مركب المستر مرى: ت.س. إليوت

سجل مدريد: أنطونيو ماريشالار

مراسلات

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

دوريات فرنسية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٦ – العدد ٥ نوفمبر ١٩٢٧

تعليق

استنقاذ العقل: إرنست روبرت كيرتيوس

النفق: هارت كرين

توسكانيا المزدهرة: د.هـ. لورنس

نحو البساطة: ت. ستيرج مور

التحيز فى التاريخ: فاسو ديوب. ميتا

شمالى: ج.ب. أنجيوليتى

السجل الفنى: روجر هينكس

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

دوريات ألمانية

ذا منثلى كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٦ – العدد ٦ ديسمبر ١٩٢٧

تعليق

يوميات فلورنسية: أرنولد بنيت

رديارد كبلنج: بونامى دوبريه

توسكانيا المزدهرة: د.هـ. لورنس

من «الذهن المتغير»: كونراد إيكن

عن الذكاء: جون مدلتن مرى

السجل الألمانى: ماكس رايخنر

مراسلات

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية

دوريات أمريكية

ذا منثلى كرايتريون

السنة ٧ – العدد ١ يناير ١٩٢٨

تعليق

مقدمة لمقالة عن النقد: شارل موراس – ترجمة ت.س. إليوت

يوميات فلورنسية: أرنولد بنيت

تحية: ت.س. إليوت

برنز وجنسه: ج.م. روبرتسن

السجل الإيطالى: ج.ب. أنجيولتى

السجل الدرامى: ف.س. فلنت

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات روسية

ذا منثلى كرايتريون

السنة ٧ – العدد ٢ فبراير ١٩٢٨

تعليق

مستقبل الإنسان: ماكس شيلر

خانات القرية: هنرى وليامسون

من «أناباس» سان جون برس – ترجمة ت.س. إليوت

يوميات فلورنسية: أرنولد بنيت

بيرنز وجنسه: ج.م. روبرتسن

السجل الأمريكى: جلبرت سلدز

كتب حديثة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات إيطالية

ذا منثلى كرايتريون

السنة ٧ – العدد ٣ مارس ١٩٢٨

تعليق

«العمل الفرنسى» ومستر موراس ومستر وارد: ت.س. إليوت

ملاحظات عن قراءة لجول لافورج: بيتر كوينل

واحد من المصفقين المستأجرين: قصة غير محتملة: كارلو ليناتى

السجل الموسيقى: الصوت والجنس: ج.ب. ترند

السجل الهولندى: ا. دن دولارد

مراسلات

كتب حديثة

تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

السنة ٨ – العدد ٤ يونيو ١٩٢٨

تعليق

جون ملتن: هـ. ج. C جريرسن

مغامرة حقيقية فى الفجر: هارولد مونرو

قصيدتان: ك. ب. كافافى

عناوين مزدوجة فى الدراما الانجليزية الباكرة: و.ج. لورنس

السفراء: أورلو وليمز

موال مثالي: و.ج. تيرنر

الأسلوب وحدود الكلام: شون أوفاولين

سيمون بوليفار محرراً: جون كورنوس

الزوج: جورجماننج – ساندرز

السجل الفني: كلود وبوسان: روجر هينكز

السجل الموسيقى: كتب عن الموسيقى: ج.ب. ترند

سجل مدريد: أنطونيو ماريشالار

كتب ربع السنة

الحضارة: كلايف بل – ت.س. إليوت

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات روسية

ذا كرايتريون

السنة ٨ – العدد ٣١ ديسمبر ١٩٢٨

تعليق

«دليل المرأة الذكية» لبرنارد شو: بعض آراء

(١) هارولد ج. لاسكى

(٢) الموقر م. C. دارسى (من جمعية يسوع)

(٣) ا.ل. راوس

(٤) كينيث بيكثورن

الطفل: هـ. ا. بيتس

العنصر المأسوى فى كوميديا دانتى: ف. مسيشران

بريام: ددلى فيتس

جون ملتن: هـ. ج. C. جريرسن

فوستيل دى كولانج: بيير جاكسون – ترجمة ت.س. إليوت

المذهب الإنسانى والمطلق: هربرت ريد

ثلاث قصائد: ولتر لونفلس

أدب الفاشية: ت.س. إليوت

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الألمانى: ماكس رايتشنر

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

كتب ربع السنة

مستقبل وهم: ت.س. إليوت

مجلات أجنبية: دوريات إيطالية

دوريات فرنسية

ذا كرايتريون

السنة ٨ – العدد ٢٣ ابريل ١٩٢٩

تعليق

هل المذهب الإنسانى ديانة: ج.ك. تشسترتن

الأم والابنة: د.هـ. لورنس

قصائد: لويس زكوفسكى

أدب الشيوعية: نشأته ونظريته: ا.ل. راوس

أوليفر جولد سميث: رتشارد تشيرش

الفاشية: ج.س. بارنز

التصوف أو محامى الشيطان

السجل الموسيقى: فايا والباليه: ج.ب. ترند

السجل الفنى: الهولندى - روجر هينكز

السجل الإيطالى: ج.ب. أنجيوليتى

مراسلات

كتب ربع السنة

قصص شرلوك هولمز الكاملة: ت.س. إليوت

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات ألمانية

دوريات ألمانية - سويسرية

ذا كرايتريون

السنة ٨ - العدد ٣٣ يولية ١٩٢٩

تعليق

استاطيقية ميخائيل آنجلو: روبرت إزموند سنكور

قصة أخى: هانز سيمسن

كنيسة مطلقة وكنيسة متسلطة: بول إلمر مور

تقطيع أبيات شكسبير: ج.م. روبرتسن

قراصنة «هملت»: و.ج. لورنس

كلمة عن السيرة التاريخية ومستر ستريشى: تشارلز سميث

مغالطة المذهب الإنسانى: آلن تيت

مستر بارنز ومستر راوز: ت.س. إليوت

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الفنى: روجر هينكز

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات روسية

ذا كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ٩ – العدد ٤٣ أكتوبر ١٩٢٩

تعليق

التهكم: همبرت ولف

المذهب الإنسانى والدين: نورمان فورستر

الذهب: ت.ف. بويز

المثال أجوستينو دى دوتشينو: إدريان ستوكس

أقرب إلى الله: فالنتين دوبريه

الفاشية: رد – ج.س. بارنز

الماركسية: رد – ا.ل. راوز

الحصن: جون لويل دوناجى

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الفنى: روجز هينكز

السجل الهولندى: ا. دن دولارد

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات إيطالية

ذا كرايتريون

السنة ٩ - العدد ٣٥ يناير ١٩٣٠

تعليق

قائد المائة: مونتجمرى بلجيون

هوراس: إزرا باوند

نظرية إنسانية المذهب فى القيمة: رامون فرنانديز

عبادة شكسبير: ج.م. روبرتسن

مدفوع من كلا الجانبين: أحجية: و.هـ. أودن

تراهيرن وعقيدة الغبطة: ت.و. بتشكروفت

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الفنى: روجز هينكز

كتب ربع السنة

بودلير والرمزيون: ت.س. إليوت

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات أمريكية

دوريات ألمانية

دوريات سويسرية

ذا كرايتريون

السنة ٩ – العدد ٦٣   ابريل ١٩٣٠

تعليق

نهاية عصر: كرستوفر دوسون

كتب الحرب: هـ. م. توملنسن

المسرح الإليزابيثى الخاص: و.ج. لورنس

الرحلة: ولتر دى لامير

نظرية الشيوعية وممارستها: ا.ل. راوز

إبشتاين ويلجيون والمعنى: إزرا باوند

اشيجار: بونامى دوبريه

الرسم وجيو رجيونى وباربارو: إدريان ستوكس

السجل الفنى: روجز هينكز

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات روسية

ذا كرايتريون

السنة ٩ – العدد ٣٧ يوليو ١٩٣٠

تعليق

الأسلوب أو الجمال فى الأدب: ت. ستيرج مور

شذرة من الفدرلان: دون لويس دى جونجورا اى ارجوتى

علم النفس والعقل: أوين بارفيلد

جى دى موباسان: روبرت سنكور

العبادة والشكية فى الدراسات الشكسبيرية: ج. دوفر ولسن

حياد المذهب الطبيعى: ح. مدلتن مرى

المأساة والتاريخ: ف. ماسيتشران

ليو: جوزيف جوردون ماكليود

دارس من باليول: ميريل كنت

أنشودة رعوية: أورلو وليمز

السجل الألمانى: ماكس رايشنر

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

السنة ١٠

أكتوبر ١٩٣٠ – يوليو ١٩٣١

الناشر

فيبر آند فيبر ليمتد

لندن W.C.1.

ذا كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ١٠ – العدد ٣٨ أكتوبر ١٩٣٠

تعليق

التواء د.هـ. لورنس: جون هيوود توماس

عن قراءة اينشتاين: شارل مورون (ترجمة ت.س. إليوت)

أربع قصائد: ستفن سبندر

عن الغرور: ردولف كاسنر

شارلوت إزموند: هـ. أ. بيتس

عن فكرة النظام وفكرة الله: دراسة لنسق ميتافيزيقى: جوليان بندا

كرستينا روزتى: جيفرى د. روزتى

ما النقد: مونتجمرى بلجيون

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

مراسلات

كتب ربع السنة

المجلات الأجنبية: دوريات أمريكية

دوريات إسبانية

دوريات إيطالية

ذا كرايتريون

السنة ١٠ – العدد ٣٩ يناير ١٩٣١

غابة ضائعة: هـ. م. توملنسن

تصور ج.ف. كلارك للتاريخ: ا.ل. راوس

الدين والعقل العلمي: جوزيف نيدام

ديلاكروا: جون جولد فلتشر

ثم جاء مالرب: آلان م. بواس

تعليق: ت.س.إ.

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الإيطالي: ج.ب. إنجيوليتي

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

المجلات الأجنبية: دوريات ألمانية

دوريات روسية

ذا كرايتريون

السنة ١٠ – العدد ٤٠ ابريل ١٩٣١

نداء إلى العقل: توماس مان

ملاحظات عن ممارسة التفسير: أ.أ. رتشاردز

بعد السقوط: إدوين ميور

أناشيد إزرا باوند (قسم واحد من قصيدة طويلة): لويس زكوفسكي

فتاة الجندي: ج.ب. أنجيوليتي

سر «الكوارتو الرديئة»: و.ج. لورنس

طبيعة الفن ووظيفة النقد الفنى: ج.س. بارنز

شعار ليحفر على صخرة وحيدة بالبحر: ت.و. بتشكروفت

تعليق: ت.س.إ.

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الإسبانى: أنطونيو ماريتشالار

مراسلات

كتب ربع السنة

مجلات أجنبية: دوريات فرنسية

دوريات أمريكية

ذا كرايتريون

السنة ١٠ - العدد ٤١ يوليو ١٩٣١

الهيمنة الانجليزية على الأدب البريطانى: .C م.جريفث (هيوماكديارميد)

قدوة ريمى دى جورمون: رينيه توبان

كورفو: وليم بلومر

الأفق: ألفاه .C بسى

القديس يوحنا الصليب: روبرت سنكور

جبل بندوس: جوزيف جوردون ماكليود

قصائد ولفرد أوين (١٨٩٣ - ١٩١٨): ا.م. بارسونز

الببغاء الإنسانى: مونتجومرى بلجيون

إدوارد موريكه: فردريش جندولف

تعليق: ت.س.إ.

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقي: ج.ب. ترند

مراسلات

كتب ربع السنة

ابن امرأة: ت.س. إليوت

مجلات أجنبية: دوريات إيطالية

دوريات أمريكية

دوريات إسبانية

تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

السنة ١١

أكتوبر ١٩٣١ – يوليو ١٩٣٢

ذا كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ١١ – العدد ٤٢ أكتوبر ١٩٣١

وسائل وغايات: آرثر ج. بنتى

ملاحظات عن لوكريتوس: هيو سايكس ديفيز

الجميزة: رومر ولسن

ثلاث قصائد: ستفن سبندر

«الحرب والسلام» لتولستوى: نظرية جديدة: ب. ايخنباوم

محراب مر: هارولد مونرو

حديث ليوم توزيع الجوائز: و.هـ. أودن

تعليق: ت.س. إليوت

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الحديث للقصة: أورلو وليمز

السجل الألمانى: ماكس رايخنر

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات فرنسية

دوريات ألمانية

دوريات ألمانية – سويسرية

ذا كرايتريون

السنة ١١ – العدد ٤٣ يناير ١٩٣٢

المتناهى واللامتناهى: دراسة لفردريش فون هوجل: إيفلين أندرهيل

لورد تشسترفيلد: بونامى دوبريه

حب: أورلو وليمز

ترفم ماسنر: د.ج. لورنس

أصول الموروث الرومانسى: كرستوفر دوسن

الملاح: مارسل أوروبسو

الملكية والشعر: جالوكس

تعليق: ت.س.إ.

السجل الشعرى: ف.س. فلنت

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الإسبانى: أنطونيو ماريتشالار

كتب ربع السنة

مجلات أجنبية: دوريات أمريكية

تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

السنة ١١ – العدد ٤٤ ابريل ١٩٣٢

مقولات ت. إ. هيوم: مايكل روبرتس

فلسفة مستر ج.م. كينز: آرثر ج. بنتى

مستر أركولاريس: كونراد إيكن

قصيدتان: ليلى Donaghy

مركز أكلزندر بلوك: س.م. باورا

مرثية عن ناطحة سحاب فارغة: جون جولد فلتشر

الملكية والشعر: جالوكس

تعليق: ت.س.إ.

السجل القصصى: أورلو وليمز

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الإيطالى: ج.ب. أنجيوليتى

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات روسية

دوريات فرنسية

ذا كرايتريون

السنة ١١ – العدد ٤٥ يوليو ١٩٣٢

هارولد مونرو: إزرا باوند

الترنيمة الثانية إلى لينين: هيو ماكديارميد

التعليم والدراما فى عصر شكسبير: ل.ت. نايتس

سن اليأس: بيتر كينيل

عبقرية سوفوكليس: ج.م. سارجنت

أغنية ميزى: جوردون بوتوملى

تفكك القيم: ت.س.إ.

السجل الشعرى: ف.س. فلنت

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الألمانى: ماكس رايشنر

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات إيطالية

دوريات ألمانية

دوريات أمريكية

ذا كرايتريون

السنة ١٢ – العدد ٤٦ أكتوبر ١٩٣٢

هـ. ج. ولز والتاريخ: د.س. ميرسكى

ثلاثة رجال صغار: كاى بويل

نيكولاس فيرار وجورج هربرت

قصيدتان: هربرت ريد

الشعر والملكية فى مجتمع شيوعى: ا.ل. مورتون

قصيدتان: لوى ماكنيس

Laudian الماركسية: جوزيف نيدام

تعليق

السجل الفرنسى: مونتجومرى بلجيون

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات فرنسية

دوريات إسبانية وإسبانية أمريكية

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٣

جولدى دكنسن: آخر أفلاطونى من كمبردج: ن. ود

Ecce Puer : جيمز جويس

العودة إلى اللحم والدم: روبير آرون وأرنو دانديو

النسر والصليب: ف. ماكيتشران

الابن: ل.ا. بافى

تصدير لعشيق ليدى تشاترلى: أندريه مالرو

تدريبات الأصابع الخمس: ت.س. إليوت

السلطة والذهن والقوة: دوجلاس جيرولد

تعليق بقلم المحرر

السجل الإسبانى: أنطونيو ماريشالار

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

مراسلات: إريك جيل وجالوكس

كتب ربع السنة

منشيوس عن الذهن: الموقر م. C. دارسى (من جمعية يسوع) / عناصر الحياة الروحية: إفلين أندرهيل/ البولشفية نظرية وتطبيقا: ا.ج. بنتى/ تطور الجنس: و.هـ. أودن/ صنع أوربا: ف. ماكتشران/ مقالة عن طبيعة العلم الحديث ودلالته: مونتجومرى بلجيون/ آراء ومراجعات: ا. برلين/ ستانهوب: بونامى دوبريه/ الحياة فى الطبيعة: ا.ل. جرانت واطسن/ أعمال الإنسان: روبرت سنكور/ الشوكة والوردة: ج. سكوت

مونكريف/ تاريخ كمبردج الوسيط: الموقر ر.ج. د. لافان/ عدو النجوم: ستفن سبندر/ جماعات موالية: كنيث بيكثورن/ الفن الغامض للمصارف المركزية: جيفرى بيدلف.

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كـرايتريـون

السنة ١٢ – العدد ٤٨ ابريل ١٩٣٣

حرب فرنسا ضد الأمركة: فيكونت ليون دى بونسان

خمسة عشر سطراً من لاندور: أ.أ. رتشاردز

ملحمة للثورة: ا.ل. راوس

نهاية حرب: هربرت ريد

حاشية عن مستر أندريه جيد: مونتجومرى بلجيون

الموروث والحداثة فى فن المعمار: آرثر ج. بنتى

عنزة صغيرة: فرانسيس جريج

مين دى بيران: الجار ثورولد

البقرة: شارل مورون

تعليق

سجل الشعر: ف.س. فلنت

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات أمريكية

دوريات فرنسية

ذا كـرايتـريـون

السنة ١٢ – العدد ٤٩ يوليو ١٩٣٢

مركز فرويد فى تاريخ الفكر الحديث: توماس مان

المدخل إلى رونسار: مانسل جونز

القتل برأس المال: إزرا باوند

ماكولى: بونامى دوبريه

قصيدتان: و.هـ. أودن

العقيدة والدوجما: هوارد باركر

الكلمة المطوقة: ت.و. بتشكروفت

أشياء كان بوسع ديدرو أن يفعلها: فرانسيس بيريل

تعليق

السجل الموسيقى: ج.ب. ترند

السجل الإيطالى: ج.ب. أنجيوليتى

مراسلات

كتب ربع السنة

مجلات أجنبية: دوريات إيطالية

دوريات إسبانية

ذا كرايتريون

السنة ١٢ – العدد ٥٠ أكتوبر ١٩٣٣

التمثيل – السينما في مواجهة المسرح: ف.ا. بدوفكين

من The Templo : إدريان ستوكس

هوجو فون هوفمانشتال: مارتا كارلويس

رد العجوز: كارولاين جوردون

احتفالات النار: رونالد بوترال

فرجينيا ولف: روبرت بيل

كآبة القرن السابع عشر: ل.ت. نايتس

قصيدتان: روبرت فتزجرالد

تعليق

السجل الفني: روجر هينكز

مراسلات

كتب ربع السنة

اسم وطبيعة الشعر: أ.إ. هاوسمان: ت.س. إليوت

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات ألمانية

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٤

المحتويات

إرفنج بابت: هوفمان نيكرسون

المأزق المعنوي لعصر العلم: فيليب ميريه

قصيدة قصيرة ليوم الهدنة: هربرت ريد

الملحق: جي دنت

مستر هاوسمان في الهيكل الصغير: إزرا باوند

الأسطورة تصنع: جون كورنوس

أربع قصائد: لوى ماكنيس

معتقدات وردزورث: بازيل ويلى

رقابة أكثر أو أقل: ميشيل دى لابدوير

تعليق بقلم المحرر

السجل القصصي: أورلو وليمز

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقي: فيليب ف. رادكليف

السجل الألماني: ماكس رتشنر

كتب ربع السنة:

نهاية عصرنا: ف. ماكيتشران/ الله والفلكيون: جيفرى تاندى/ السلم المتعرج: هـ. ج. بورتيوس/ ارتفاع نجم كاسترله: كنيث بيكثورن/ نظرية حديثة في الشعر: مايكل روبرتس/ ديكتاتورية الأشياء: مونتجومرى بلجيون/ لم الحرب؟ : هربرت ريد/ شكسبير وعصر شكسبير: بونامى دوبريه/ متصوفان: ت. و. بتشكروفت/ الفن الآن: روجر هينكز/ الخوف من الحرية في الدين البدائي: ا.ل. مورتون/ التحكم في الأسعار: ا.ج. بنتى/ انتشار الثقافة: ك. دى ب. كودرنجستون/ بارث عن الرسالة إلى الرومان: نورمان و. بروتيوس.

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كـرايـتـريـون

ابريل ١٩٣٤

المحتويات

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

السنة ١٣ - العدد ٥٣ يوليو ١٩٣٤

التدرب على جبل: و.ب. ييتس

بجعة الفرقاطة: ميريان مور

الأسلوب النثرى الحديث: بونامى دوبريه

مانديتي: هيو سايكس ديفيز

جون مارستون: ثيودور سبنسر

أربع قصائد: تشارلز مادج

البدائيون اليابانيون والثقة السابق لأوانها في الفن الشرقي: و.و. وينكورث

تعليق

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقي: فيليب رادكليف

السجل الفرنسي: مونتجومري بلجيون

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات إسبانية وأمريكية - إسبانية

ذا كرايتريون

السنة ١٤ - العدد ٥٤ أكتوبر ١٩٣٤

الدين والدولة الشمولية: كرستوفر دوسون

و.ب. ييتس واقعيا: ستفن سبندر

قصيدة: ديلان توماس

الشاعر فى المسرح: ا. دزموند هوكنز

جون كليفلاند والاغراب فى الصورة: هارى لفين

شيطانية مستر إ.م. فورستر: مونتجومرى بلجيون

الصقر والحمامة: جورج باركر

التعجيل بشكسبير: و.ج. لورنس

تعليق

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات ألمانية

دوريات فرنسية

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٥

روجر فراى: جويليم برايس - جونز

اضمحلال الذكاء فى أمريكا: القس ب. ايدنجس بل

الأنشودة رقم ٣٦: إزرا باوند

آخر معركة لديف هادلي: و.هـ. بوجست

عن «ليوناردو دافنشي» فاليري: شارل ديبو

اقتراحات نحو نظرية للقيمة: س.ل. بثل

الزائر: ديلان توماس

تعليق بقلم المحرر

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقي: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعي: جيفرى تاندى

السجل الروسي: جون كورنوس

مراسلات: من ف.س. فلنت، إزرا باوند، فيكتور جولانكز

كتب ربع السنة:

السودان الأنجلو-مصري: بونامي دوبريه/ كولردج عن المنهج: أ.أ. رتشاردز/ مدلتن مرى: ستفن سبندر/ أليس جيمز: كونراد إيكن/ تجربة مستر ولز: مونتجومرى بلجيون/ كرستوفر مارلو في لندن: ا.ل. راوس/ المال والأخلاقيات: الموقر و.ج. بك/ أمل الشعر: جيفرى جرجسون/ الحكومة التيودورية والإصلاح: الموقر تشارلز سميث/ الجبل المقدس: إلجار ثورولد/ رجال بلا فن: د.ج. بريدسون/ الأسلوب النثرى الحديث: ت. .C ولسون/ القديس برنابا عند مستر جيلسون: إفلين أندرهيل/ مكتبة دوجلاس: ر. ماكنير ولسن.

تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

ابريل ١٩٣٥

الحرب والديمقراطية والسلام: هوفمان نيكرسون

المطهر: الأنشودة السادسة: ترجمة لورنس بنيون

ديانة طبيب: فيليب ميريه

رجل تغير: جيمز هانلى

مقالة قصيرة عن الكمال: شارل مورون

فى الجراح: إزرا باوند

بروميثيوس: د.ج. بريد سون

تعليق بقلم المحرر

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

السجل الإسبانى: أنطونيو ماريشالار

مراسلات من بونامى دوبريه، ف.س. فلنت، س. C روبرتس

كتب ربع السنة:

رسائل هوبكنز: هربرت ريد/ رتشاردز عن كولردج: وليم امبسون/ مسز ولف عن سيكرت: روجر هينكز/ مستر بيتس كاتبا مسرحيا: جون جاريت/ الفنانون فى زى موحد: فرانك تشابمان/ المدخل الخاص إلى الدين: الأخ جورج إيفرى (جمعية الرسالة المقدسة)/ شعر حديث: مايكل روبرتس/ العقل البرجوازى: ف. ماكيتشران/ سيرة لبو: كونراد إيكن/ حياة ألكزندر بوب الباكرة: وليم كنج/ هملت دوفر ولسون: ل.ت. نايتس/ روبسبيير: بيتر برا/ الجنس والثورة: ا. درموند هوكنز/ خطة السنوات الخمس الثانية: ا.ج. بنتى/ The Times: تشارلز مادج/ جددوا: بونامى دوبريه/ الإيرل رسل والسنيور كروتشه: مونتجومرى بلجيون.

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

يوليو ١٩٣٥

ماندوكيا أوبانيشاد: مع مقدمة بقلم وليم بتلر ييتس

الجدلية والنبوءة: الموقر ف.ا. ديمانت

باخوس (٢) وليم إمبسون

الاحتفال بيوم الربيع: ت.و. بتشكروفت

النسيج الدرامي عند شكسبير: ا.ا. ستول

الاتجاه جنوبا: فردريك بروكوتش

تعليق بقلم المحرر

السجل الفني: روجر هينكز

السجل الموسيقي: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعي: جيفري تاندى

مراسلات: من أليك كريج، بنيامين بروتر

كتب ربع السنة:

انجلترا فى مطلع العصر الفيكتورى: بونامى دوبريه/ رسائل دون تشابمان: إفلين أندرهيل/ مرتزقة العالم الهلنستى: هوفمان نيكرسون/ مأساة الاسكتلنديين: ج. سكوت مونكريف/ أناشيد مستر باوند الجديدة: جورج باركر/ لوحات وكتيبات راديك: ا.ل. مورتون/ الكنيسة والدولة فى انجلترا: الموقر تشارلز سميث/ الفن الكارولنجى: ج. برايس – سميث/ الكون الناقص: ف. ماكيتشران/ تقدم الإنسان: ك دى ب. كودرنجتون/ هنرى جيمز عن الرواية: كونراد إيكن/ المغامرة اللانهائية: وليم كنج/ شعر القرن السابع عشر: ت.و. بتشكروفت/ تكون الفكر اليونانى: بول إلمرمور/ قصائد مستر باركر: راينر هابنشتال/ فرجيل: و. فورس ستيد/ أورفيوس والديانة اليونانية: تشارلز كنج/ روايات ألمانية حديثة: ا.و.ج. راندول/ الكلب تحت الجلد: جون

جاريت/ المثالية: ألجار ثورولد/ العنصر الهدام: و.ا. ثورب/ قصائد مس مور: ا.دزموند هوكنز/ قصائد مستر داى لويس: مايكل روبرتس/ قصائد مستر ريد: هـ. جوردون بروتيوس/ دروب جديدة فى العلم: مونتجومرى بلجيون.

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

مجلة فصلية

يحررها ت.س. إليوت

أكتوبر ١٩٣٥

المحتويات

قصائد ومقتطفات باكرة: جيرارد مانلى هوبكنز

فشل آميل: ب. مانسل جونز

الفرد فى الوسط: إزرا باوند

ثلاث قصائد: كليفورد ديمنت

لم يعد يهم: شون أوفاولين

السنة فى الباليه: راينر هاينستال

تعليق للمحرر

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الفرنسى: مونتجومرى بلجيون

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

كتب ربع السنة:

طبيعة الأزمة الرأسمالية: ا.ل. راوس/ الكاثوليكية والبروتستانتية والرأسمالية: الموقر ف.ا. ديمانت/ رحلة شو: تشارلز كنج/ الأنجليكانية: الموقر تشارلز سميث/ لسان الشاعر: ج.م. ريفز/ هبوط وردزورث عن الذروة: بيتر بيرا/ نمو السكان: ف. ماكيتشران/ علم الجمال وعلم النفس: ج. برايس - جونز/ ليوباردى: أورلو وليمز/ علماء اجتماع مسيحيون: ا.و.ف. توملين/ الجمهورية الطافية: جون جاريت: الفاتيكان: ا.و.ج. راندل/ فلتشر سالتون: ج. سكوت مونكريف/ شعر حديث: الأخ جورج إيفرى/ الكتاب المسرحيون: ميشيل سيرز/ ملعب ببيس للتمثيل: بونامى دوبريه/ متفرقات بوب: جيفرى تيلوتسون/ توماس مور: مونتجومرى بلجيون/ موت الآلهة: فرانك تشابمان

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

السنة ١٥ - العدد ٥٩ يناير ١٩٣٦

المشاعر فى كلمات: وليم إمبسون

متى وأين: فرانك مورلى

شيكولاتات وقديسون وكاميرات وديدان شقية: ميخائيل ماركوف

قصيدتان: مايكل روبرتس

كلمة عن هنرى الثامن: جون ولسون نايت

آية مهندس سابق: مونتجومرى بلجيون

رسالة إلى راع للفن: ف.ت. برنس

تعليق

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية : دوريات ألمانية

دوريات أمريكية

دوريات فرنسية

ذا كرايتريون

السنة ١٥ – العدد ٦٠ ابريل ١٩٣٦

فلسفة مستر سانتيانا اللاحقة: دانيل كورى

مدخل إلى دراسة تريستان كوربيير: ج.م. تيرنل

العمة آن: جيمز هانلى

من «أبناء فاريدون» للفردوس: بازيل بنتنج

صراحة الغرب: راينر هبنشتال

أنشودة الشتاء الرعوية: جورج باركر

الأستاذ تونبى والحضارة الغربية: ج.ف. هدسون

ثلاث قصائد: روجر رفتون

تعليق

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

السجل القصصى: ا. دزموند هوكنز

السجل الألمانى: إرنست رايشنر

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

ذا كرايتريون

يوليو ١٩٣٦

الفلسفة الآن: الموقر م. C دارسى (من جمعية يسوع)

مكمن الخطأ فى الجامعات الحديثة: ب. مانسل جونز

البساتين: ديلان توماس

فاتحة: دوناه ماك دوناه

علم النفس والنقد الأدبى: ا.ا. و. رامسى

موعظة عن القابلية للتحول: رونالد بوترل

سنة فى المسرح: ميشيل سيرز

تعليق بقلم المحرر

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

مراسلات: ت.س. إليوت

كتب ربع السنة:

لوكريتيوس: س.م. باورا/ حصاد أبينجر: أورلو ويليمز/ لونجينوس عن الجليل: لوى ماكنيس/ الأرض: اليوم والغد: فيكونت لايمنتون/ النقاد الأمريكيون: مايكل روبرتس/ مولد العصور الوسطى: الأخ جورج إيفرى (جمعية الرسالة المقدسة)/ شكسبير مستر مرى: ت.س. إليوت/ إله متعال: ميشيل دى لابدويير/ الترجمة الحديثة: بازيل بنتنج/ جورج بتنام: جيفرى تيلوتسون/ ضرورة الاعتقاد: راينر

هبنشتال/ جبون: جون جاريت/ دفاعا عن شلى: هـ. ج. بروتيوس/ شعر حديث: جانيت آدم سميث/ القديس برنار من كليرفو: ألجار ثورولد/ ثلاثة منتخبات: رتشارد تشيرش/ الدراما الجيمسية: فرانك تشابمان/ الشعر والحياة فى اليونان: تشارلز كنج/ تاريخ كمبردج الوسيط: الموقر تشارلز سميث/ تعليم عاقل: ج.م. ريفز/ السرد القصصى: هيو سايكس ديفيز

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

السنة ١٦ – العدد ٦٢ أكتوبر ١٩٣٦

مغنى أوزارك: جون جولد فلتشر

مشابهة الواقع فى تشيكوف وفى دستويفسكى: مونتجومرى بلجيون

أنشودة إلى الإنسان: جورج باركر

مرحبا يا كرستوفر: كليفورد دايمنت

سباق الليون بلوى: راينر هبنستال

قصيدتان: كنيث آلوت

تعليق

السجل الفنى: السريالية – روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

السجل الإسبانى: أنطونيو ماريشالار

سجل القصة: ا. دزموند هوكنز

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

مجلات أجنبية: دوريات ألمانية

دوريات روسية

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٧

فلسفة ب. إ. مور الدينية: ب.س. رتشاردز

سيبليوس معلما: ب. دى تورن .

منزوع الجذور: فرانك أوكونور

الديمقراطية المقدسة: و.ج. بك

رحلة هولدرلن: إدوين ميور

بروست: صمت العشرين سنة: هنرى ماسى

التراجع: راينر هبنستال

تعليق

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

السجل الفرنسى: مونتجومرى بلجيون

مراسلات: من المرحوم الأستاذ فرانك جرينجر

كتب ربع السنة:

من هيجل إلى ماركس: ا.ل. راوس/ التسامح الدينى فى انجلترا: ت.س. جرجورى/ شعر حديث: جانيت آدم سميث/ الأخلاق المسيحية: ف.ا. ديمانت/ الاشتراكية: جون مدلتن مرى/ كتابات جديدة: فرانك تشابمان/ جورج مور: همبرت ولف/ رقصة الأحياء والموتى: أورلو وليمز/ مقالات مستر ليفيز: ستفن سبندر/ راينولد

نيبر: سيريل ا. هدسون/ نظام التعليم السوفيتى: جون جاريت/ جوزيف دى ميستر وانجلترا: تشارلز سميث/ علماء الاقتصاد والجمهور: ا. و.ف. توملين/ عقيدة كارل بارث: جورج إيفرى (جمعية الرسالة المقدسة)/ عن جرح رجل آخر: تشارلز مادج/ الكاثوليكية فى انجلترا: ميشيل ترابس - لوماكس/ فييه دى - ليل آدم: ج.م. تيرنل/ فلسفة حديثة: مايكل روبرتس/ دفاع عن الرقص: ميشيل سيرز/ ألجورية الحب: فيرا فريزر/ من قلب الليل: جيفرى تاندى.

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

ذا كرايتريون

مجلة فصلية

يحررها ت.س. إليوت

ابريل ١٩٣٧

المحتويات

الأناشيد XLII- :XLIV إزرا باوند

تقويم فرويد: فيليب ميريه

كلارندون والجبهة الشعبية: جورج إيفرى

تقريرات بالكلمات: وليم إمبسون

حكاية يابانية: ميفانوى إيفانز

تعليق

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

السجل القصصى: ا. درزموند هوكنز

كتب ربع السنة:

مستر ستريشى ومستر سبندر: ا.و.ف. توملين/ عن أن يكون المرء إنسانيا: فيليب س. رتشاردز/ الفن والمجتمع: راينر هبنستال/ قصائد هاوسمان: ج. برونوسكى/ نمو الأدب: س.م. باورا/ سيرة تشسترتن الذاتية: مونتجومرى بلجيون/ أجاممنون مستر ماكنيس: جى مانتون/ تستطيع الأمم أن تعيش فى بلادها: ر.ج. ستيبلدون/ العبادة: دونالد أتوتر/ الأيديولوجيا واليوتوبيا: ف.ا. ديمانت/ كلمة عن النقد الأدبى: تشارلز مادج/ بعد سير ج.ج. فريزر: ا.ل. مورتون/ الدراما الفيكتورية الباكرة: بونامى دوبريه/ من فانى برون إلى فانى كيتس: ج. مدلتن مرى/ السيريالية: مايكل روبرتس/ يوميات بوزويل: ج. سكوت مونكريف/ التمثيل والشكل: ج. برايس – جونز/ ستيفان ماكينا: تشارلز كنج/ غابة الليل: ت.س. إليوت/ دراسات فى القديس توما: بريان كوفى/ القانون الرومانى والقانون العام: كنيث بيكثورن/ قصائد نادرة من القرن السابع عشر: ت.و. بتشكروفت .

تعريفات أقصر

دوريات أجنبية

الناشر

فيبر آند فيبر ليمتد

٤٢ ميدان رسل، لندن W.C.1

ثلاثون شلنًا فى السنة

ذا كرايتريون

السنة ١٦ – العدد ٦٥ يوليو ١٩٣٧

دوستويفسكى: د.ا. ترافرسى

رية فن لوليم مينارد: ف.ت. برنس

دارتنيان بعد عشرين سنة: إزرا باوند

فيلانل: وليم إمبسون

الكنيسة الانجليزية والنقود: هنريس س سوابى

دفاع جورج تشابمان عن الصعوبة في الشعر: مرجريت بوترل

Poetae Guiusdam ignoti: كارمن سينجلير

تعليق

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

دوريات: بريطانية

ذا كرايتريون

مجلة أدبية

السنة ١٧ – العدد ٦٦ أكتوبر ١٩٣٧

الرجل البسيط وعلماء الاقتصاد: ف.س. فلنت

المطهر: الأنشودة الثامنة: لورنس بنيون

دلالة ساحرة إدمونتون: إدوارد ساكفيل وست

كينونة نجمية: هنرى ميلر

خسائر: يلانيد سالكملد

الشعر والواقع: جورج باركر

الرمل تحت الباب: روجر رفتون

تعليق: ت.س.إ.

سجل الفن: البنائية : روجر هينكز

سجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

سجل الإذاعة: جيفرى تاندى

سجل القصة: دزموند هوكنز

مراسلات

كتب ربع السنة:

دوريات:

دوريات بريطانية: هيو جوردون بورتيوس

دوريات أمريكية: د.ج. بريدسون

ذا كرايتريون

يناير ١٩٣٨

المحتويات

من أجل Paideuma جديد: إزرا باوند

على تلك الجزر: لوى ماكنيس

نسق للواقع: ف. ماكفاتشران

ثلاث قصائد: مايكل روبرتس

الفلسفة والسياسة: ا.و.ف. توملين

تعليق

السجل الفنى: روجر هينكز

السجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

السجل الإذاعي: جيفرى تاندى

السجل الفرنسي: مونتجومرى بلجيون

السجل الإيطالي: ماريو براتس

كتب ربع السنة:

قصائد جوناثان سوفت: ا.ل. راوس/ العصف والقصف: هـ. ج. بورتيوس/ ميدلتن فى مرحلة انتقال: تشارلز مادج/ ضوء نهار وشمبانيا: رتشارد جننجز/ يوميات ب. إ. مور فى أكسفورد: ب.س. رتشاردز/ جون فوكس: تشارلز سميث/ التعليم كعامل اجتماعي: جون جاريت/ شعر حديث: جورج إيفرى/ أراضي التلال البريطانية: فيليب ميريه/ دروس مسيحية: فردريك هود/ عصر بن جونسون: ثيودور سبنسر/ الـ cockpit الإسبانية: ف. ماكيتشران/ علم الطبيعة عند أرسطو: برايان كوفى/ تشارلز كنجزلى: ج. د. c بيلو/ الرحلة إلى إليريا: برنارد بلاكستون/ أحلام الأطفال: ن.م. إيوفتز – ترشتشنكو/ الحالة الاشتراكية: ا.و.ف. توملين/ معنى هملت: ل.ت. نايتس/ بكفورد: وليم كنج/ التصوير الفرنسي: جويليم برايس – جونز/ الوهم والواقع: ج. مدلتن مرى.

تعريفات أقصر

دوريات

ذا كرايتريون

السنة ١٧ – العدد ٦٨ ابريل ١٩٣٨

الترجمات الانجليزية للشعر الصيني: هسيه ون تونج

المحاربون القدماء: دوناه ماكدوناه

جراى وماثيو أرنولد: ر. c تشرشل

من خمسة إلى ستة: جيمز هانلى

قصائد: ك.ج. رين

ماركس وبروبون: مونتجومرى بتشارت

بابنتون: ا.ا. لى م. سيمبسون

«ليأت ملكوتك»: مونتجومرى بلجيون

فى زمن المرض: ج. روسترفور هاملتن

تعليق: ت.س.إ.

سجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

سجل الإذاعة: جيفرى تاندى

سجل القصة: دزموند هوكنز

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

دوريات: انجليزية: هيو جوردون بروتيوس

دوريات تلقيناها أيضا: هـ. ج. ب.

أمريكية أسبانية: تشارلز ك. كولهون

ذا كرايتريون

السنة ١٧ – العدد ٦٩ يوليو ١٩٣٨

مانج تسزى: أخلاقيات منشيوس: إزرا باوند

السياسة المسيحية: الموقر إدوراد كوين

لا شعور بالأسف لدىّ: ت.و. بتشكروفت

أقنعة: جورج إيفرى

أفلاطون وأرسطو والكنيسة المسيحية: فيليب س. رتشاردز

اعتذار: روبرت والر

قطة كرستوفر سمارت: و. فورس ستيد

تعليق: ت.س.إ.

سجل الموسيقى: فيليب ف. رادكليف

سجل الإذاعة: جيفرى تاندى

السجل الإسبانى: أنطونيو ماريشالار

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

دوريات: أمريكية: ا. دزموند هوكنز

ذا كرايتريون

السنة ١٨ – العدد ٧٠ أكتوبر ١٩٣٨

تقرير برسى: جون بتجمان

مقياس كافكا: مونتجومرى بلجيون

قصيدة: ديلان توماس

التطور منقرضا: ك. ا. بارلو

كلام بسيط لاثنين: برايان كوفى

روايات جورج إليوت: س.ل. بثل

السجل الفنى: الحرية والفنان: روجر هينكز

السجل الموسيقى

السجل الإذاعى: جيفرى تاندى

السجل القصصى: دزموند هوكنز

مراسلات

كتب ربع السنة

تعريفات أقصر

دوريات: انجليزية

ألمانية

آلن تيت

أعمال ت.س. إليوت(*)

شعر

بروفروك وملاحظات أخرى - الأرض الخراب - قصائد ١٩٠٩ - ١٩٢٥، رحلة المجوس - أغنية لسمعان - الروح الصغيرة - أربعاء الرماد - مارينا - مسيرة النصر - مجموعة القصائد ١٩٠٩ - ١٩٣٥ - كتاب بوسام العجوز عن القطط العملية - إيست كوكر - بيرنت نورتون - ذا دراى سالفيجز - ليتل جيدنج - قصائد أخيرة ١٩٢٥ - ١٩٣٥، أربع رباعيات - غرس أشجار عيد الميلاد، مجموعة القصائد ١٩٠٩ - ١٩٦٢.

مسرح

سوينى فى نزاله - الصخرة - جريمة قتل فى الكاتدرائية - اجتماع شمل الأسرة - حفل الكوكتيل - الموظف الموثوق به - رجل الدولة العجوز - مجموعة المسرحيات.

مقالات وأدب

المعرفة والخبرة فى فلسفة ف.هـ. برادلى - الغابة المقدسة - آية توقير لجون دريدن - إلى لانسلوت أندروز - دانتى - مقالات مختارة ١٩١٧ - ١٩٣٢. جدوى

(*) عن كتاب: ت.س. **إليوت: الرجل وأعماله**، تحرير آلن تيت، تشاتو آند وينداس، لندن، ١٩٦٧ .

الشعر وجدوى النقد – مقالات إليزابيثية – ملاحظات نحو تعريف الثقافة – فى الشعر والشعراء – كتاب مسرحيون إليزابيثيون – نقد الناقد.

خطب وقطع أخرى وجيزة

إزرا باوند: عروضه وشعره – شكسبير ورواقية سنيكا – أفكار بعد لامبث – تشارلز وبيلى: ذكريات – وراء آلهة غريبة – فكرة مجتمع مسيحى – الكلاسيات ورجل الأدب – موسيقى الشعر – إعادة التوحيد والدمار – ما الأثر الكلاسى؟ – من بو إلى فاليرى – ملتون – الشعر والدراما – الأدب الأمريكى واللغة الأمريكية – المسرحية الدينية – حدود النقد – أدب السياسة – قيمة وفائدة الكاتدرائيات فى انجلترا اليوم – خطبة صلاة الذكرى على وليم كولين بروكس – جيفرى فيبر ١٨٨٩ – ١٩٦١ – جورج هربرت.

ليونارد أنجر

ببليوجرافيا مختارة(*)

قصائد ت.س. إليوت ومسرحياته

مؤلفات متنوعة

- **بروفروك وملاحظات أخرى**. لندن: ذا إيجوست ليمتد ١٩١٧ .
- **قصائد**، ريتشموند (انجلترا) ل. وولف ١٩١٩ .
- **الأرض الخراب**: نيويورك: بونى وليفرايت ١٩٢٢، ريتشموند (انجلترا): ل و ف. ولف ١٩٢٣ .
- **أربعاء الرماد**: لندن، فيبر آند فيبر ١٩٣٠، نيويورك، بتنامز ١٩٣٠ .
- **سوينى فى نزاله**: لندن، فيبر آند فيبر ١٩٣٢ .
- **الصخرة**، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٤ .

(*) عن كتاب: ت.س. إليوت لليونارد أنجر، مطبعة جامعة مينسوتا، الولايات المتحدة الأمريكية، ١٩٦١ .

- **جريمة قتل فى الكاتدرائية**، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٥ ، نيويورك، هاركورت بريس ١٩٣٥ .
- **اجتماع شمل الأسرة** – لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٩، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٩ .
- **كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية**، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٩ ، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٩ .
- **أربع رباعيات**: نيويورك: هاركورت بريس ١٩٤٣ لندن: فيبر آند فيبر ١٩٤٤ .
- **حفل الكوكتيل**، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٥٠، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٥٠ .
- **الموظف الموثوق به**، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٥٤ نيويورك: هاركورت بريس ١٩٥٤ .
- **رجل الدولة العجوز**، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٥٩ نيويورك: فارار وستراوس وكوداى ١٩٥٩ .

مجموعات ومختارات

- **الآن أضرع إليك**، لندن – مطبعة أوفيد ١٩٢٠ .
- **قصائد**، نيويورك: نويف ١٩٢٠ .
- **قصائد**، ١٩٠٩، ١٩٢٥، لندن: فيبر آند جوير، ١٩٢٥، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٢ .
- **مجموعة القصائد ١٩٠٩ – ١٩٣٥** – لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٦، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٦ .
- **القصائد والمسرحيات الكاملة**، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٥٢ .

مقالاته

مؤلفات متنوعة

- **الغابة المقدسة**، لندن: مثيوين ١٩٢٠ .
- **أية توقير لجون دريدن**: لندن، ل، ف. ولف ١٩٢٤ .
- **جدوى الشعر وجدوى النقد**: لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٣، كامبردج، ماس مطبعة جامعة هارفارد ١٩٣٣ .
- **وراء آلهة غريبة**: لندن – فيبر آند فيبر ١٩٣٤ ، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٤ .
- **مقالات إليزابيثية**: لندن – فيبر آند فيبر ١٩٣٤ .
- **فكرة مجتمع مسيحي**: لندن – فيبر آند فيبر ١٩٣٩، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٤٠ .
- **ملاحظات نحو تعريف الثقافة** – لندن: فيبر آند فيبر ١٩٤٨، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٤٩ .

مجموعات ومختارات

- **مقالات مختارة ١٩١٧ – ١٩٣٢**: لندن – فيبر آند فيبر ١٩٣٢، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٢ .
- **مقالات قديمة وحديثة**: لندن – فيبر آند فيبر ١٩٣٦، نيويورك: هاركورت بريس ١٩٣٦ .
- **في الشعر والشعراء** – لندن – فيبر آند فيبر ١٩٥٧، نيويورك: فارار: ستراوس وكوداى ١٩٥٧ .

ببليوجرافيا(*)

١ - قصائد إليوت ومسرحياته

- **بروفروك وملاحظات أخرى**، لندن (ايجوست) ١٩١٧
- **قصائد**، لندن (مطبعة هوجارث) ١٩١٩ .
- **الآن أضرع إليك**، لندن (أوفيد) ١٩٢٠ .
- قصائد، نيويورك (نوبف) ١٩٢٠ .
- **الأرض الخراب**، نيويورك (بونى وليفرايت) ١٩٢٢ .
- **قصائد**، ١٩٠٩ - ١٩٢٥ ، لندن (فيبر) ١٩٢٥ .
- **رحلة المجوس**، لندن (فيبر) ١٩٢٧ .
- **أغنية إلى سمعان**، لندن (فيبر) ١٩٢٨ .
- **الروح الصغيرة**، لندن (فيبر) ١٩٢٩ .
- **أربعاء الرماد**: نيويورك (فاونتن) ولندن (فيبر) ١٩٣٠ .
- **مارينا**، لندن (فيبر) ١٩٣٠ .
- **مسيرة النصر**، (لندن) - (فيبر) ١٩٣١ .
- **سوينى فى نزاله: شذرات من ميلودراما أرسطوفانية، لندن (فيبر) ١٩٣٢ .**
- **الصخرة: مسرحية موكب كتبت للأداء . . . بالأصالة عن مؤسسة الكنائس الخمس وأربعين لأبرشية لندن**، لندن (فيبر) ١٩٣٤ .

(*) عن كتاب: ت.س. إليوت لنورثروب فراى، الناشر : أوليفر آند بويد، إدنبرة ولندن، ١٩٦٨ .

- **جريمة قتل فى الكاتدرائية**، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٣٦ .
- **مجموعة القصائد** ١٩٠٩ - ١٩٣٥، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٣٦ .
- **اجتماع شمل الأسرة**، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٣٩ .
- **كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية**، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٣٩ .
- **إيست كوكر**، لندن (فيبر) ١٩٤٠ .
- **أربع رباعيات**: نيويورك: هاركورت بريس ١٩٤٣ لندن: فيبر آند فيبر ١٩٤٤ .
- **حفل الكوكتيل**، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٥٠ .
- **القصائد والمسرحيات الكاملة ١٩٠٩ - ١٩٥٠**، نيويورك (هاركورت) ١٩٥٢ .
- **الموظف الموثوق به**، لندن (فيبر) ونيويورك (هاركورت) ١٩٥٤ .
- **غرس أشجار الميلاد**، لندن (فيبر) ونيويورك (فارار) ١٩٥٩ .
- **رجل الدولة العجوز**، لندن (فيبر) ونيويورك (فارار) ١٩٥٩ .

٢ - نثر إليوت

- «هنرى جيمز» **ذا ليتل رفيو**، (أغسطس ١٩١٨) ص ٤٤ - ٥٣ . أعيد طبعها فى **هزة التعرف** تحرير إدموند ولسون، نيويورك (دبلداى) ١٩٤٣ ص ٨٥٤ - ٨٦٥، وتحت عنوان «عن هنرى جيمز» فى **مسألة هنرى جيمز** تحرير ف.و. دبى، لندن (وينجيت) ١٩٤٧ ص ١٢٣ - ١٣٣ .

٣ - بعض أعمال فى نقد إليوت

- درو، إليزابيث: **ت.س. إليوت: تصميم شعره**، نيويورك ١٩٤٩ .
- فريد، لويس: **ت.س. إليوت: علم الجمال والتاريخ**، لاسال، إل. بلا تاريخ.
- مارش، ريتشارد (مصنف) **ت.س. إليوت: مجموعة مقالات**، لندن ١٩٤٨، (مقالات بأقلام و.هـ. أودن، جورج باركر، إلخ . .).

- مارتن، ب.و: **تجربة فى العمق: دراسة ليونج وإليوت وتوينبى**، نيويورك، لا تاريخ.
- ماثيسين، ف.و.: **ما حققه ت.س. إليوت: مقالة عن طبيعة الشعر**، نيويورك ١٩٣٥، الطبعة الثانية، منمقة ومزيدة ١٩٤٧ .
- مسجروف، س: **ت.س. إليوت وولت ويتمان**، نيويورك ١٩٥٢ .
- نوت، كاثلين: **ملابس الامبراطور**، لندن ويلومنجتون ١٩٣٥ .

فايز اسكندر

المسرحية الشعرية المعاصرة

إليوت وفراى

دراسة للمسرحية الشعرية المعاصرة فى انجلترا كما تتمثل

فى مسرحيات ت.س. إليوت وكرستوفر فراى

تدريب على درجة الدكتوراه فى الفلسفة

كإنجاز جزئى لمتطلبات كلية الثالوث بدبلن

هذا عملى الخاص تماماً، ولم يقدم من قبل كتدريب على الدرجة فى هذه الجامعة أو أية جامعة أخرى.

فايز اسكندر سوريال

٢٠ ابريل ١٩٦٠

محتويات الرسالة

الفصل الثانى: الشعر وفنون المسرح

الفصل الثالث: الشعر وعبادة العالم الداخلى

الفصل الرابع: شعر المسرح

القسم الثانى

تقدم الخيوط فى أعمال إليوت وفراى

الفصل الأول: الوعى بالمشهد المعاصر

الفصل الثانى: خيط العودة إلى البيت

الفصل الثالث: معركة الفجوة

القسم الثالث

نماذج بنائية فى أعمال إليوت وفراى

الفصل الأول: إليوت - المسرحية «الإنسانية» و«المقدسة»

الفصل الثانى: بناء المسرحية عند فراى

خاتمة.

قائمة الكتب

رجعنا إلى المواد المنشودة الآتية:

(أ) أعمال ت.س. إليوت

١ - الأعمال المسرحية :

سوينى فى نزاله (١) شذرات من استهلال. نشر لأول مرة فى مجلة «ذا كرايتريون»، السنة ٤، أكتوبر ١٩٢٦ .

(٢) شذرات من نزال، نشرت فى مجلة «ذا كرايتريون»، السنة ٥، يناير ١٩٢٧ . وقد أدمجا كلاهما فى «سوينى فى نزاله»، فيبر آند فيبر ١٩٣٢ .

الصخرة، فيبر آند فيبر ١٩٣٤ .

جريمة قتل فى الكاتدرائية، فيبر آند فيبر ١٩٣٥ .

اجتماع شمل الأسرة، فيبر آند فيبر ١٩٣٩ . وأعيد طبعها فى «أربع مسرحيات شعرية حديثة» تحرير ا.م. براون، كتب بنجوين ١٩٥٧ .

حفل الكوكتيل، نشرت لأول مرة بعناية فيبر آند فيبر ١٩٤٩ . والمقتطفات من الطبعة الخامسة مارس ١٩٥١ .

الموظف الموثوق به، فيبر آند فيبر ١٩٥٤ .

رجل الدولة العجوز، فيبر آند فيبر ١٩٥٩ .

فيلم جريمة قتل فى الكاتدرائية، أعده للشاشة ت.س. إليوت: فيبر آند فيبر ١٩٥٢ .

٢ - مجموعة الأعمال الشعرية :

مجموعة القصائد (١٩٠٩ - ١٩٣٥) فيبر آند فيبر ١٩٣٦ .

كتاب بوسوم العجوز عن القطط العملية، فيبر آند فيبر ١٩٣٩ .

أربع رباعيات، فيبر آند فيبر ١٩٤٤ .

غرس أشجار عيد الميلاد، فيبر آند فيبر ١٩٥٤ .

٣ - الأعمال النقدية :

«ماريفو»، الفن والآداب، السنة ٢، العدد ٢، ربيع ١٩١٩، ص ٨٠ - ٨٥ .

«بعض ملاحظات عن الشعر المرسل عند كرستوفر مارلو»، الفن والآداب، السنة ٢، العدد ٤، خريف ١٩١٩، ص ١٩٤ - ١٩٩ . وأعيد طبعها فى «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«بن جونسون»، ملحق التايمز الأدبي، ١٣ نوفمبر ١٩١٩ ، ص ٦٣٧ – ٦٣٨ . أعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«دوقة مالفى فى مسرح الليريك»، الفن والآداب، السنة ٣، العدد ١، شتاء ١٩٢٠، ص ٣٦ – ٣٩ .

«يوربديز وجلبرت مرى»، الفن والآداب، السنة ٣، العدد ٢، ربيع ١٩٢٠، ص ٣٦ – ٣٨ . وأعيد طبعها فى «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«الملهاة القديمة» مراجعة لكتاب «فيليب ماسنجر» تأليف ا.هـ. كرويكشانك، أثينيوم ١١ يونية ١٩٢٠، ص ٧٦٠ – ٧٦١ . وأعيد طبعها فى «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

الغابة المقدسة، مثيوين ١٩٢٠ .

«إمكانية مسرحية شعرية»، ذا ديال، السنة ٦٩، نوفمبر ١٩٢٠، ص ٤٤١ – ٤٤٧ .

«فى الذكرى: مارى لويد»، ذا كرايتريون، السنة ١، العدد ٢، يناير ١٩٢٣، ص ١٩٢ – ١٩٥ . وأعيد طبعها فى «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«شخصيات مسرحية»، ذا كرايتريون، السنة ١، العدد ٣، ابريل ١٩٢٣، ص ٣٠٣ – ٣٠٦ .

«وظيفة المجلة الأدبية»، ذا كرايتريون، السنة ١، العدد ٤، يوليو ١٩٢٣، ص ٣١٥ .

«نقر طبلة»، نيشان آند آثينيوم، السنة ٤٣، العدد ١، أكتوبر ١٩٢٣، ص ٣١ – ٤٢ . أعيد طبعها فى «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«أربعة كتاب مسرحيين إليزابيثيين»، ذا كرايتريون، السنة ٢، العدد ٦، فبراير ١٩٢٤، ص ١١٥ – ١٢٣ .

مراجعة لكتابى «نمو الحضارة»، «أصل السحر والدين»، تأليف و.ج. برى، ذا كرايتريون، السنة ٢، العدد ٨، يوليو ١٩٢٤، ص ٤٨٩ – ٤٩١ .

آية توقير لجون دريدن (ل. ف.ولف) ١٩٢٤ .

مقدمة لـ «سافونا رولا» لتشارلوت إليوت (ر.كوبدن – ساندرسن) ١٩٢٦ .

مراجعة لمسرحيات «كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة»، «رغبة تحت شجر الدردار»، و«ملتحمان» ليوجين أونيل، ذا نيو كرايتريون، السنة ٤، العدد ٢، ابريل ١٩٢٦، ص ٣٩٥ - ٣٩٦ .

مراجعة لـ «العقل والرومانتيكية» لهربرت ريد، ذا نيو كرايتريون، السنة ٤، ابريل ١٩٢٦، ص ٧٥١ - ٧٥٧.

«دراسة لمارلو»، مراجعة لـ «كرستوفر مارلو» لأونا إليس فيرمور، ملحق التايمز الأدبي، ٣ مارس ١٩٢٧، ص ١٤٠ .

«توماس مدلتن»، ملحق التايمز الأدبي، ٣٠ يونيو ١٩٢٧، ص ٤٤٥ - ٤٤٦ . أعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«مسرحيات بن جونسون»، ملحق التايمز الأدبي، ٢١ يوليو ١٩٢٧، ص ٥٠٠ .

شكسبير ورواقية سنيكا، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٢٧ .

«دراسات عن المسرح»، ملحق التايمز الأدبي، ٨ ديسمبر ١٩٢٧، ص ٩٢٧ .

حوار عن الشعر المسرحي (اتشلز وماكدونالد) ١٩٢٨ . أعيد طبعها في «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«العمل الفرنسي»، ذا منثلي كرايتريون»، السنة ٧، العدد ٣، مارس ١٩٢٨، ص ١٩٥ - ٢٠٢.

مراجعة لـ «أعمال جون ويستر الكاملة» تحرير ف.ل. لوكاس، ذا منثلي كرايتريون، السنة ٧، العدد ٤، يونيو ١٩٢٨، ص ١٥٥ - ١٥٨ .

«بن جونسون أكسفورد»، ذا ديال، السنة ٨٥، يوليو ١٩٢٨، ص ٦٥ - ٦٨ .

مراجعة لـ «إليزابيث وإسكس»، ملحق التايمز الأدبي، ٦ ديسمبر ١٩٢٨، ص ٩٥٩ .

من أجل لانسلوت أندروز، فيبر آند جوير ١٩٢٨ .

مقدمة لـ «قصائد مختارة» لإزرا باوند، فيبر آند جوير ١٩٢٨ .

دانتي، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

تصدير لـ «عجلة من نار»، تأليف ج. ولسون نايت، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٣٠ .

«سيريل تورنير»، ملحق التايمز الأدبى، ١٣ نوفمبر ١٩٣٠ . أعيد طبعه فى «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

مقدمة لـ «أناباسيس» لسان ج. برس، فيبر آند فيبر، ١٩٣٠ .

«جون دريدن (١) الشاعر الذى منح الانجليزية الكلام»، ذا لسنر، السنة ٥، ١٥ ابريل ١٩٣١ ، ص ٦٢١ – ٦٢٢ .

«جون دريدن (٢) الكاتب المسرحى»، ذا لسنر، السنة ٥، ٢٢ ابريل ١٩٣١، ص ٦٨١ – ٦٨٢ .

«جون دريدن (٣) الناقد والمدافع عن العقل»، ذا لسنر، السنة ٥، ٢٩ ابريل ١٩٣١، ص ٧٢٤ – ٧٢٥ .

«توماس هيوود»، ملحق التايمز الأدبى ٣٠ يوليو ١٩٣١، ص ٥٨٩ – ٥٩٠ . أعيد طبعها فى «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«جون فورد»، ملحق التايمز الأدبى ٥ مايو ١٩٣٢، ص ٣١٧ – ٣١٨ . أعيد طبعها فى «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«جورج هربرت»، ذا سبكتيتور ١٩٣٢ . أعيد طبعها: قاعة السبكتيتور تحرير ب. فلمنج، د. فرسكويل (جوناثان كيب) ١٩٣٣، ص ٢٨٦ – ٢٩٠ .

جون دريدن (ت، ا. هوليداى) ١٩٣٢ .

مقالات مختارة، الطبعة الأولى ١٩٣٢ . الطبعة الثانية ١٩٣٤ . الطبعة الثالثة ١٩٥١ . وكلها من نشر فيبر آند فيبر.

جدوى الشعر وجدوى النقد، فيبر آند فيبر ١٩٣٣ .

وراء آلهة غريبة، فيبر آند فيبر ١٩٣٤ .

مقالات إليزابيثية، فيبر آند فيبر ١٩٣٤ .

«الصخرة» رسالة إلى رئيس التحرير، ذا سبكتيتور ٨ يونيو ١٩٣٤، ص ٨٨٧ .

«جون مارستون»، ملحق التايمز الأدبى ٢٦ يوليو ١٩٣٤، ص ٥١٧ – ٥١٨ . أعيد طبعها فى «مقالات مختارة»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

«جماهير ومخرجون ومسرحيات وشعراء»، نيو فيرس، ص ٣– ٤ (١٨ ديسمبر ١٩٣٥).

مقدمة لـ «قصائد مختارة» لميريان مور، فيبر آند فيبر ١٩٣٥ .

مقالات قديمة وحديثة، فيبر آند فيبر ١٩٣٦ .

مقدمة لـ «قصائد تنسن» (نلسون) ١٩٣٦ .

مراجعة لـ «شكسبير» تأليف ج.م. مرى، ذا كرايتريون، السنة ١٥، العدد ٦١، يوليو ١٩٣٦، ص ٧٠٨ – ٧١٠ .

«الحاجة إلى مسرحية شعرية»، ذا لسنر، السنة ١٠، ٢٥ نوفمبر ١٩٣٦، ص ٩٩٤ – ٩٩٥ .

«المسرحية الدينية: وسيطة وحديثة»، مجلة جامعة إدنبره، السنة ٩، ١، ٢٠ أغسطس ١٩٣٧، ص ٨ – ١٧ .

«خمس نقاط عن الكتابة للمسرح»، من رسالة إلى إزرا باوند، تاونزمان، السنة ١، يوليو ١٩٣٨، ص ١٠ .

فكرة مجتمع مسيحى، فيبر آند فيبر ١٩٣٩ .

«شعر و.ب. ييتس»، بربوز، السنة ١٢، يوليو/ديسمبر ١٩٤٠ ، ص ١١٥ – ١٢٧ .

«دوقة مالفى»، ذا ليسنر، السنة ١٦، ١٨ ديسمبر ١٩٤١، ص ٨٢٥ – ٨٢٦ .

وجهات نظر، فيبر آند فيبر ١٩٤١ .

تصدير لـ «كتاب صغير فى الشعر الحديث»، تحرير آن ريدلر، فيبر آند فيبر ١٩٤١ .

موسيقى الشعر، جاكسون: جلاسجو ١٩٤٢ .

الكلاسيات ورجل الأدب، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤٢ .

«حلم داخل حلم»، ذا ليسنر ٢٩، ٢٥ فبراير ١٩٤٣، ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .

«مآسى جون دريدن»، ذا ليسنر، السنة ٢٩، ٢٣ ابريل ١٩٤٣، ص ٤٨٦ - ٤٨٧ .

مقدمة لـ «شكسبير والموروث الدرامى الشعبى» تأليف س.ل. بثل، كنج آند ستبلز ١٩٤٤ .

ما الأثر الكلاسى؟ فيبر آند فيبر ١٩٤٦ .

«دلالة تشارلز وليمز»، ذا ليسنر، السنة ٣٦، ١٩ ديسمبر ١٩٤٦، ص ٨٩٤ - ٨٩٥ .

ملاحظات نحو تعريف الثقافة، فيبر آند فيبر ١٩٤٨ .

«أهداف المسرحية الشعرية»، مجلة آدم الدولية، السنة ١٧، العدد ٢٠٠، نوفمبر ١٩٤٩، ص ١٠ - ١٦ .

«أهداف المسرحية الشعرية»، خطبة الرئاسة فى نقابة مسرح الشاعر (نشرة خاصة) ١٩٤٩ .

«تعليقات على حفل الكوكتيل»، ورلد رفيو، نوفمبر ١٩٤٩ .

«أهداف المسرحية الشعرية»، ذا نيويورك هيرالد تربيون، السنة ١٠٩، ١٥ يناير ١٩٥٠، ص ١ - ٢.

«الشعر والدراما»، فيبر آند فيبر ١٩٥١ .

نثر مختار، كتب بنجوين ١٩٥٣ .

أصوات الشعر الثلاثة، مطبعة جامعة كمبردج ١٩٥٣ .

«حدود النقد»، محاضرة ألقيت فى جامعة مينسوتا فى ٣٠ ابريل ١٩٥٦ وأعيد طبعها فى «ذا سيوانى رفيو» السنة ١٤، ١٩٥٦، ص ٥٢٥ - ٥٤٣ .

فى الشعر والشعراء، فيبر آند فيبر ١٩٥٧ .

مقدمة لـ «فن الشعر» لبول فاليرى، بانثيون بوكس ١٩٥٨ .

(ب) عن أعمال ت.س. إليوت

١ - كتب منفصلة :

بودكين، م: البحث عن الخلاص فى مسرحية قديمة ومسرحية حديثة، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤١ .

برادبروك، م. :C ت.س. إليوت، لونجمانز آند كمبانى ١٩٥٠ .

برييروك، ن (محررا): ت.س. إليوت: مجموعة مقالات بمناسبة عيد ميلاده السبعين، روبرت هارت - دافيس ١٩٥٨ .

بروكس، ك. الشعر الحديث والموروث. بويترى، لندن ١٩٤٨ .

بكلى، ف. الشعر والأخلاق، تشاتو آند ونداس ١٩٥٩ .

بتل (ميرا) (اسم مستعار) ملحمة السوينى، سيكر آندوربرج ١٩٥٨ .

دوبريه، ب: المصباح والمزهر، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٢٩ .

درو، إ. ت.س. إليوت: تصميم شعره، آير آند سبوتيسوود ١٩٥٠ .

فرجسون، ف. فكرة مسرح، مطبعة جامعة برنستون ١٩٤٩ .

فيندليتر، ر. التجارة غير المقدسة، جولانكز ١٩٥٢ .

فورستر، إ.م. حصاد آبينجر، أرنولد آند كمبانى ١٩٣٦ .

جالوب، د. ت.س. إليوت: ببليوجرافيا، فيبر آند فيبر ١٩٥٢ .

جاردنر، هـ. فن ت.س. إليوت، مطبعة كريسيت ١٩٤٩ .

جردين، ل. مستر إليوت بين العنادل، لورنس دريك ١٩٣٢ .

جرى، .C ر: أرض ت.س. إليوت الخراب: بعض الشروح، ادليد ١٩٣٢ .

ليفيز، ف.ر. اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى، تشاتو آند ونداس ١٩٥٠ .

مارتن، ب.م. التمكن والرحمة، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٥٧ .

ماكجريفى، ت. توماس ستيرنز إليوت: دراسة، تشاتو آند ونداس ١٩٣١ .

ماثيسين، ف.و. ما حققه ت.س. إليوت، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤٧ .

ماكسويل، د.ا.س. شعر ت.س. إليوت، راوتلدج آند كيجان بول ١٩٥٢ .

مرى، ج.م. مقالات غير محترفة، جوناثان كيب ١٩٥٦ .

أوكسفورد، م.ا. جريمة قتل فى الكاتدرائية، الرابطة الأرجنتينية للثقافة الانجليزية. سلسلة الكتيبات الانجليزية. بوينس ايرس ١٩٤٢ .

باسمور، ج.ا. ت.س. إليوت، الجمعية الأدبية فى جامعة سيدنى ١٩٣٤ .

راجان، ب (محررا) ت.س. إليوت: دراسة لكتاباته بأقلام عدة، د. دوبسون ١٩٤٧ .

ريزانو، م. C. اجتماع شمل الأسرة، الرابطة الأرجنتينية للثقافة الانجليزية. سلسلة الكتيبات الانجليزية. بوينس ايرس ١٩٤٢ .

روبنز، ر. أسطورة ت.س. إليوت، هنرى شومان ١٩٥١ .

سوزان، C. شعر ت.س. إليوت، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤٧ .

شميت، ك. الشعر والعقيدة فى عمل ت.س. إليوت، جيكوب ديلواد ١٩٤٩ .

سميث، ج. شعر ت.س. إليوت ومسرحياته، مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٥٦ .

ستفنسون، ا.م. ت.س. إليوت والقارئ غير المتخصص، مطبعة فورتشان ١٩٤٤ .

ترلنج، ل. النفس المُعارضة (سيكر آند وربرج) ١٩٥٥ .

تشومى، ر. الفكر فى الشعر الانجليزى فى القرن العشرين، راوتلدج آند كيجان بول، ١٩٥١ .

أنجر (ل) (محررا) ت.س. إليوت: نقد مختار، راينهارت ١٩٤٨ .

وليمز، ر. المسرحية من إبسن إلى إليوت، تشاتو آند ونداس ١٩٥٢ .

وليامسون، ج. مرشد القارئ إلى ت.س. إليوت، ثيمز آند هدسون ١٩٥٥ .

وليامسون، هـ. ر. شعر ت.س. إليوت، هودر آند ستوتون ١٩٣٢ .

ولسون، إ. قلعة آكسل، نيويورك – لندن، ١٩٣١ .

ولسون، ف. ست مقالات عن تطور ت.س. إليوت، مطبعة فورتشان ١٩٤٨ .

٢ – مقالات :

آرو سميث، و. «المسرحية الشعرية الانجليزية – ٢: حفل الكوكتيل»، ذا هدسون رفيو، السنة ٣، العدد ٣، خريف ١٩٥٠، ص ٤١١ – ٤٣٠ .

مراجعة لـ «الموظف الموثوق به»، ذا هدسون رفيو، صيف ١٩٥٤، ص ٢٩١ – ٢٩٤ .

«ملهاة ت.س. إليوت»، مقالات عن الأدب الانجليزى ١٩٥٤ وكذلك فى «دراسات عن المسرح الانجليزى» مطبعة جامعة كولومبيا ١٩٥٥، ص ١٤٨ – ١٧٢ .

بيكر، و. «برودواى: كلاسيات وواردات»، ذا هدسون رفيو، صيف ١٩٥٤، ص ٢٥٨ – ٢٧١ .

بيلو، س. «مسرات الذهاب إلى المسرحيات وآلامه»، بارتيزان رفيو، صيف ١٩٥٤ ص ٣١٢ – ٣١٧ .

بلاند، د.س. «البطل المأسوى فى الأدب الحديث»، صحيفة كمبردج، السنة ٣، العدد ٤، يناير ١٩٥٠، ص ٢١٤ – ٢٢٥ .

دوبريه، ب. «الفن والآداب: الموظف الموثوق به»، ذا سيوانى رفيو، السنة ٦٢، العدد ١، شتاء ١٩٥٤، ص ١١٧ – ١٣١ .

إيفرى، ج. مراجعة لـ «اجتماع شمل الأسرة»، بريوز، السنة ١١، ١٩٣٩، ص ١٨٣ – ١٨٥ .

فرجسون، ف. «على حافة برودواى»، ذا سيوانى رفيو، السنة ٦٢، ١٩٥٤، ص ٤٧٤ – ٤٨٥ .

فيندليتر، ر. «مسرحية التمويه»، القرن العشرون، أكتوبر ١٩٥٣، ص ٣١١ – ٣١٦ .

هاملتن، ا. «نظرة ناقد إلى حفل الكوكتيل»، ورلد رفيو، نوفمبر ١٩٤٩، ص ٢٣ .

هاردنج، د.و. «تقدم الخيط فى مسرحيات إليوت الحديثة»، ذا كينيون رفيو، السنة ١٨، العدد٣، صيف ١٩٥٦، ص ٣٣٧ – ٣٦٠ .

هارتلي، ا. «المسرحية ومستر إليوت»، ذا سبكتيتور، مارس ١٩٥٤، ص ٣٦٤ - ٣٦٥ .

هيلمان، هـ. «إله في ثلاثة أقنعة»، ورلد رفيو، يونيو ١٩٥٠، ص ٦٦ - ٦٩ .

هوبسون، هـ. «مستر إليوت في مسرح سادلرز»، ذا سنداى تايمز، ٣٠ أغسطس ١٩٥٣ ، ص ٤.

كينر، هـ «بوسوم قرب ضوء الغاز»، بويترى، أكتوبر ١٩٥٤، ص ٤٧ - ٥٤ .

كيرك، ر. «مسرحيتا استسلام»، ذا منث، أكتوبر ١٩٥٣، ص ٢٢٣ - ٢٢٩ .

ليفين، ف.ر. «مستر إليوت ولورنس»، سكروتني، السنة ١٨، يونيو ١٩٥١، ص ٦٦ - ٧٣ .

لينش، و. «اللاهوت والخيال»، ثوت، ربيع ١٩٥٤ .

ماكارثي، د. تقرير عن بروفة لـ «سويني في نزاله» أجريت في مسرح الجماعة، ذا ليسنر، السنة ١٣، ٩ يناير ١٩٣٥، ص ٨٠ - ٨١ .

بول، د. «يوربديز ومستر إليوت»، القرن العشرون، السنة ١٥٢، أغسطس ١٩٥٢، ص ١٧٤ - ١٨٠ .

بيتر، ج. «اجتماع شمل الأسرة»، سكروتني، السنة ١٦، العدد ٣، ١٩٤٩، ٢١٩ - ٢٣٠ .

«جريمة قتل في الكاتدرائية»، ذا سيواني رفيو، السنة ٦١، ١٩٥٣، ص ٣٦٢ - ٣٨٣ .

«خطيئة وصودا»، سكروتني، السنة ١٧، العدد ١، ١٩٥٠، ص ٦١ - ٦٦ .

بدني، ج. «الشاعر كاتبا مسرحيا»، ذا نيو ستتسمان، السنة ٩، سلسلة جديدة، ٢٢ يونيو ١٩٥٣، ص ٩٢٧ - ٩٢٨ .

ستين. «بعد حفلات الكوكتيل»، مقالات في النقد، السنة ٣، العدد ١، يناير ١٩٣٥، ص ٨٥ - ١٠٤ .

ويتـن، م. «الزمن من حـيث هو نمط للخـلاص»، ذا سـيـواني رفـيـو، السنة ٦٠، ١٩٥٢، ص ٤٨ – ٦٤ .

ويليك، ر. «نقد ت.س. إليوت»، ذا سيواني رفيو، السنة ٦٤، ١٩٥٦، ص ٣٩٨ – ٤٤٣ .

ويمزات، و.ك. (الابن) «ملهاة إليوت» ذا سيواني رفيو، خريف ١٩٥٠، ص ٦٦٦ – ٦٧٨ .

٣ – رسائل

روك، ج. «تأثير ت.س. إليوت فى جيله»، مقدمة لجامعة لندن ١٩٥٦ .

ج – أعمال كرستوفر فراى

مثيلد وآرمين

نقد ت.س. إليوت فى اللغة الانجليزية ١٩١٦ – ١٩٦٥: ببليوجرافيا تكميلية، وضع مثيلد وآرمين (بول فرانك وك.ب.س. جوكام)

٨٩٠ / بيتش (جوزيف وارن) «محاكيات لإليوت، إلخ . .» **صور مستحوذة: الرمزية فى شعر الثلاثينيات والأربعينيات**، تحرير وليم فان أوكونور (منيابوليس: مطبعة جامعة مينسوتا ١٩٦٠، إعادة طبع: وستبورت، كون، جرينود ١٩٧٣) ص ٦٩ – ٧٦ (أثر ت.س.إ. فى الشعراء الأمريكيين).

ص ٦١

١٢٨٥ / سليفان (ا) « ت.س. إليوت: تقدير لتأثيره»، سبيريت ٣١ (يناير ١٩٦٥) ص ١٧٥ – ١٧٦ .

١٢٩٩ / ودهاوس (آرثر س.ب.) «القرن العشرون». الشاعر وإيمانه: الدين والشعر فى انجلترا من سبنسر إلى إليوت وأودن (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٦٥) ص ٢٥٦ – ٢٩٤ (عن ت.س.إ.) انظر (ص ٢٥٦ – ٢٨٦)

ص ٨٥

١٣١٤ / وينجيت (جيفورد و.) **المسرحيات الشعرية فى الثلاثينيات: دراسة لمسرحيات ت.س. إليوت و و.هـ. أودن** (كورنل ١٩٥٤).

ص ٨٦

ا.ج. جورج

منظورات أدبية رقم ١

المحرران

ب. راجان، ا.ج. جورج

ت.س. إليوت

عقله وفنه

ا.ج. جورج (دكتوراه فى الآداب)

دار آسيا للنشر

بلندن

١٩٦٢

إلى د. رودريك مارشال

المحتويات

٤ – فلسفة إليوت فى الحياة

٥ – أصول إليوت الجمالية أو فلسفته فى الفن

٦ – دراسة تحليلية لـ «أغنية حب ج.أ. بروفروك»، «جيرونتيون»، «الأرض الخراب»، «أربع رباعيات»

٧ – بعض أوجه مسرحيات إليوت

٨ – إليوت ناقدا أدبيا

٩ – البحث عن التركيب فى النقد الحديث

١٠ – إليوت ناقد اجتماعيا

١١ – خاتمة

ببليوجرافيا

كشاف

من كتاب

ت.س. إليوت: عقله وفنه

تأليف: ا.ج. جورج (دكتوراه فى الفلسفة)

ببليوجرافيا

آلن، إ.ل. الوجودية من الداخل، لندن، راوتلدج آند كيجان بول ليمتد ١٩٥٣ .

الأكوينى، القديس توما. الكتابات الأساسية، تحرير أنتونى .C بجيس، نيويورك: راندوم هاوس ١٩٤٠، ٢ ج.

أوغسطين، القديس. مدينة الرب. ترجمة ماركوس دودس، نيويورك، شركة نشر هافنر ١٩٤٨ .

أوغسطين، القديس. الاعترافات. ترجمة سير توبى ماثيو ودوم روجر هولستون، لندن: بيرنز آند لوتس ١٩٥٤ .

بابيت، إرفنج. روسو والرومانسية، نيويورك: مريديان بوكس ١٩٥٥ .

باتنهاوس، روى و (محررا) رفيق إلى دراسة القديس أوغسطين، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٥٥ .

بودلير. اليوميات. ترجمة كرستوفر إشروود، لندن: مطبعة بلاكمور ١٩٣٠ .

بلجيون، مونتجومرى. فلسفتنا الحالية فى الحياة، لندن، فيبر آند فيبر ١٩٢٩ .

برادبروك، م. .C ت.س. إليوت: طبعة منقحة، لندن: لونجمانز جرين أند كمبانى ليمتد ١٩٥٥ .

بروكس، كليانث. الشعر الحديث والموروث. لندن: طبعات الشعر ليمتد ١٩٤٨ .

تشامبينى، روبرت. «الوجودية والرواية الفرنسية»: ثوت: مجلة جامعة فوردام ٣١ (سبتمبر ١٩٥٦) ٣٦٥ - ٣٧٤ .

كوبان، ألفريد. الأزمة فى الحضارة الغربية، لندن: جوناثان كيب ١٩٤١ .

كولنز، جيمز. عقل كركجارد. لندن: سيكر ووربرج ١٩٥٤ .

كومارا سوامى، أناندا. بوذا وإنجيل البوذية. بومباى: دار نشر آسيا ١٩٥٦ .

كوبلستون، ف. .C الوجودية والإنسان الحديث، مقالة أكويناس، رقم ٩، لندن: منشورات بلاك فبراير ١٩٥٣ .

دتشز (ديفيد) الرواية والعالم الحديث، شيكاغو، مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٣٩ .

داس، راس فيهارى «الوجودية»، تاريخ الفلسفة الشرقية والغربية، تحرير س. رادا كرشنان وآخرين، الطبعة الثانية، لندن: جورج آلن آند أنوين ليمتد ١٩٥٧، ٢ج: فى ج٢ ص ص ٤٢٣ - ٤٣٨ .

دوسون، كرستوفر. أبحاث فى الدين والثقافة، لندن: شيد آند وارد ١٩٣٣ .

درو، إليزابث. ت.س. إليوت: تصميم شعره، لندن: آير آند سبوتيسوود ١٩٥٠ .

إليوت، ت.س. «وظيفة المجلة الأدبية»، ذا كرايتريون ١ (يوليو ١٩٢٣) ٤٢١ .

إليوت، ت.س. «فكرة مجلة أدبية»، ذا كرايتريون (يناير ١٩٢٦) ١ - ٦.

إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون ١١ (أكتوبر ١٩٣١) ٦٥ - ٧٢ .

إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١٢ (يناير ١٩٣٣) ٢٤٤ - ٢٤٩ .

إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١١ (ابريل ١٩٣٢) ٤٦٧ - ٤٧٣ .

إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١١ (يوليو ١٩٣٢) ٦٧٦ - ٦٨٣ .

إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١٢ (أكتوبر ١٩٣٢) ٧٣ - ٧٩ .

إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١٢ (ابريل ١٩٣٣) ٤٦٨ - ٤٧٣ .

إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١٢ (يوليو ١٩٣٣) ٦٤٢ - ٦٤٧ .

إليوت، ت.س. «تعليق»، ذا كرايتريون، ١٣ (ابريل ١٩٣٤) ٤٥١ - ٤٥٤ .

إليوت، ت.س. «العمل الفرنسى»، ذا كرايتريون ٧ (مارس ١٩٢٨) ١٩٥ - ٢٠٣ .

إليوت، ت.س. «مستر بارنز ومستر راوز»، ذا كرايتريون ٨ (يوليو ١٩٢٩) ٦٨١ - ٦٩١

إليوت، ت.س. «الحضارة: نموذج ١٩٢٨»، ذا كرايتريون ٨ (سبتمبر ١٩٢٨) ١٦١- ١٦٤ (مراجعة لكتاب «الحضارة» لكلايف بل).

إليوت، ت.س. «أدب الفاشية»، ذا كرايتريون ٨ (ديسمبر ١٩٢٨) ٢٨٠ - ٢٩٠ .

إليوت، ت.س. «كلمات أخيرة»، ذا كرايتريون ١٨ (يناير ١٩٣٩) ٢٦٩ - ٢٧٥ .

إليوت، ت.س. «وبستر مستر لوكاس»، ذا كرايتريون ٧ (يونيو ١٩٢٨) ١٥٥ - ١٥٨ .

إليوت، ت.س. «مركب مستر ميدلتون مرى»، ذا كرايتريون ٦ (أكتوبر ١٩٢٧) ٣٤٠ - ٣٤٧ .

إليوت، ت.س. «لاهوتيون شعبيون: مستر ولز ومستر بيلوك ومستر مرى»، ذا كرايتريون ٥ (مايو ١٩٢٧) ٢٥٣ - ٢٥٩ .

إليوت، ت.س. «مستر ريد ومستر فرنانديز»، ذا كرايتريون ٤ (أكتوبر ١٩٢٦) ٧٥١ - ٧٥٧.

إليوت، ت.س. «لماذا كان مستر رسل مسيحيا»، ذا كرايتريون ٦ (أغسطس ١٩٢٧) ١٧٧ - ١٧٩ .

إليوت، ت.س. وراء آلهة غريبة، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٣٤ .

إليوت، ت.س. مقالات قديمة وحديثة، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٣٦ .

إليوت، ت.س. القصائد والمسرحيات الكاملة ١٩٠٩ - ١٩٥٠، نيويورك: هاركورت بريس آند كمبانى ليمتد، دون تاريخ.

إليوت، ت.س. الموظف الموثوق به، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥٤ .

إليوت، ت.س. رجل الدولة العجوز، فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥٩ .

إليوت، ت.س. إلى لانسلوت أندروز، لندن: فيبر آند جوير ١٩٢٨ .

إليوت، ت.س. فكرة مجتمع مسيحى، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥٤ .

إليوت، ت.س. ملاحظات نحو تعريف الثقافة، الطبعة الخامسة، لندن: فيبر آند فيبر ١٩٥٥ .

إليوت، ت.س. فى الشعر والشعراء. لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥٧ .

إليوت، ت.س. الشعر والدراما، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥١ .

إليوت، ت.س. الغابة المقدسة، الطبعة السابعة، إعادة طبع، لندن: مثيوين آند كمبانى ليمتد ١٩٥٣ .

إليوت، ت.س. نثر مختار، تحرير جون هيوارد، لندن: كتب بنجوين، إعادة طبع، ١٩٥٣ .

إليوت، ت.س. جدوى الشعر وجدوى النقد، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٣٣ .

فرانكل، تشارلز. «فلسفة التنوير»، تاريخ المذاهب الفلسفية، تحرير فرجيليوس فيرم، نيويورك، المكتبة الفلسفية ١٩٥٠، ص ٢٦٦ - ٢٧٨ .

فرانكل، تشارلز. «الوضعية»، تاريخ المذاهب الفلسفية، تحرير فرجيليوس فيرم، نيويورك، المكتبة الفلسفية ١٩٥٠، ص ٣٢٩ - ٣٣٩ .

فريزر، سير جيمز. الغصن الذهبى، طبعة مختصرة، ماكميلان آند كمبانى ١٩٢٢ .

فرويد، سيجموند. مشكلة القلق، ترجمة هنرى ألدن بنكر، مطبعة فصلية التحليل النفس، وو.و. نورتون آند كمبانى إنك - دون تاريخ.

فروم، إريك. المجتمع العاقل، لندن: راوتلدج آند كيجان بول ليمتد ١٩٥٦ .

جيل، و.ب. «وظيفة علم الجمال الفلسفى» علم الجمال واللغة، تحرير وليم ألتون، أكسفورد: بازيل بلاكويل ١٩٥٩، ص ١٣ - ٣٦ .

جاردنر، هيلين. فن ت.س. إليوت، الطبعة الرابعة، لندن: ذا كرست برس ١٩٥٨ .

جون، تشارلز. إعادة بناء الإيمان، لندن: جون مرى ١٩٢٦ .

جرين، مارجورى. الحرية المروعة، شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٤٨ .

هاربر، رالف. الوجودية: نظرية فى الإنسان، كمبردج: مطبعة جامعة هارفرد ١٩٤٨ .

هن، ت.ب. حصاد المأساة، لندن: مثيوين آند كمبانى ليمتد ١٩٥٦ .

هيوم، ت.إ. خواطر، الطبعة الثانية، لندن: كيجان بول، ترنش، تربنر آند كمبانى ليمتد ١٩٣٦ .

هايمان، إدجار ستانلى. الرؤيا المجنحة، نيويورك: ألفرد ا. نويف ١٩٥٢ .

ياسبرز، كارل. المأساة لا تكفى، ترجمة هيرالد ا.ت. ريش وآخرين. لندن: فيكتور جولانكز ليمتد ١٩٥٣ .

جود، C. إ.م. الله والشر، لندن: فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٤٢ .

جولفييه، ريجيس. مدخل إلى كركجارد، ترجمة و.هـ. باربر، لندن: فردريك مولر ليمتد ١٩٥٠ .

جونز، ديفيد ا. مسرحيات ت.س. إليوت، لندن: راوتلدج آند كيجان بول ١٩٦٠ .

كوفمان، ولتر. نقد الدين والفلسفة، لندن، فيبر آند فيبر ليمتد ١٩٥٩ .

كركجارد، سورين. مفهوم الرعب، ترجمة ولتر لورى، لندن: جيفرى كمبرليج، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٤٦ .

كركجارد، سورين. المرض حتى الموت، ترجمة ولتر لورى، برنستون: مطبعة جامعة برنستون ١٩٤١ .

نايت، وليم. فلسفة الجميل. لندن: جون مرى ١٨٩١، ٢ج.

ليفين، ف.ر. اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى. لندن: تشاتو آند ونداس ١٩٣٨ .

لويس، ك.س. مشكلة الألم. لندن: جيارى بلس ليمتد، المطبعة المئوية ١٩٤٣ .

ماكولوم، وليم ج. المأساة، نيويورك، ذا ماكميلان كمبانى ١٩٥٧ .

ماكنتوش، هـ. ر. أنماط اللاهوت الحديث، لندن: نيسبت آند كمبانى ليمتد ١٩٣٧ .

مارسل، جابريل. فلسفة الوجود. ترجمة مانيا هرارى. لندن: مطبعة هارفل ١٩٥٤ .

ماريتان، جاك. مقدمة للميتافيزيقا، نيويورك: شيد آند وارد ١٩٤٨ .

ماريتان، جاك. المذهب الإنسانى الحق. ترجمة م.ر. آدمسون، لندن: جيفرى بلس ليمتد ١٩٥٤ .

مارتن، هـ. ف. كركجارد: الدانماركى المكتئب، لندن: مطبعة إبورث ١٩٥٠ .

ماثيسين، ف.و. ما حققه ت.س. إليوت، الطبعة الثالثة، لندن: مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٥٩ (الطبعة الأولى ١٩٤٧).

ميشيل، لورنس. إمكانية مأساة مسيحية، ثوت: مجلة جامعة نوردام ٣١ (سبتمبر ١٩٥٦) ٤٠٣ – ٤٢٨ .

مونييه، إمانويل. فلسفات وجودية. ترجمة إريك بلو. لندن: روكليف ١٩٥١ .

مرى، جون مدلتون. «الرومانسية والموروث»، ذا كرايتريون ٢ (يوليو ١٩٢٣ – يوليو ١٩٢٤) ٢٧٢ – ٢٩٥ .

مرى، جون مدلتون، «نحو مركب»، ذا كرايتريون ٥ (يونيو ١٩٢٧) ٢٩٤ – ٣١٣.

نيبور، رينولد. ما وراء المأساة. لندن: نيسبت آند كمبانى ليمتد ١٩٣٨ .

نوت، كاثلين. ملابس الامبراطور. لندن: وليم هاينمان ليمتد ١٩٥٣ .

بسكال، بليز. الخواطر، ترجمة وليم فنلسون تروتر، نيويورك: ج.م. دنت آند سنز ليمتد ١٩٣١ .

بلجرينى، ألساندرو. «محادثة فى لندن مع ت.س. إليوت» ترجمها عن الإيطالية جوزيف فرانك، سيوانى رفيو ٥٧، ١٩٤٩، ص ٢٨٧ - ٢٩٢ .

باول، ا.ا. النظرية الرومانسية فى الشعر. لندن: إدوارد أرنولد آند كمبانى ١٩٢٦ .

كوين، الموقر إدوارد. «السياسة المسيحية»، ذا كرايتريون ١٧ (يوليو ١٩٣٨) ٦٢٦ - ٦٤٥ .

رادا كرشنان، س. «مسح ختامى» تاريخ الفلسفة الشرقية والغربية» تحرير س. رادا كرشنان وآخرين، الطبعة الثانية، لندن: جورج آلن آند أنوين ليمتد ١٩٠٧، ص ٤٣٩ - ٤٤٨ .

راجان، ب (محررا) ت.س. إليوت: دراسة لكتاباته بأقلام عدة. نيويورك: فنك آند واجناليس كمبانى ١٩٤٨ .

رتشاردز، أ.أ. أصول النقد، لندن: كيجان بول، ترنش، تربنر آند كمبانى ليمتد ١٩٤٧ .

روبرتسون، ج.م. موجز تاريخ التفكير الحر، لندن: واتس آند كمبانى ١٩١٥، ٢ج.

سارتر، ج.ب. الوجودية والمذهب الإنسانى. ترجمة فيليب ميريه، لندن: مثيوين آند كمبانى ليمتد ١٩٤٨ .

شفايتزر، ألبرت. انحطاط الحضارة وترميمها، ترجمة .C ف. كامبيون. لندن: أو .C بلاك ليمتد ١٩٢٣ .

سميث، جروفر. شعر ت.س. إليوت ومسرحياته. شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٦٠ .

سبندر، ستفن. العنصر الخلاق. لندن: هاميش هاملتون ١٩٥٣ .

سباير، ج.م. المسيحية والوجودية، ترجمة ديفد فريمان، فيلادلفيا، ب.ا: شركة النشر المشيخية والمصلحة ١٩٥٣ .

سبنجارن، ج.ا. النقد الخلاق ومقالات أخرى، لندن: همفرى ملفورد ١٩٣١ .

ستفنسون، إ.م. ت.س. إليوت والقارئ غير المتخصص، لندن: مطبعة فورتشان ١٩٤٦ .

تيليك، بول. شجاعة الكينونة. نيو هيفن: مطبعة ييل ١٩٥٢ .

تيليك، بول. الحقبة البروتستانتية. شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٤٨ .

توينبى، أرنولد ج. الحرب والمدنية. اختيار ألبرت فان فاولر، من «دراسة للتاريخ» لندن: مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٥١ .

تشومى، ريموند. الفكر فى الشعر الانجليزى فى القرن العشرين، لندن: راوتلدج آند كيجان بول ليمتد ١٩٥١ .

أونامونو، ميجل دى. الحس المأسوى بالحياة، ترجمة كروفورد فلتش، لندن، ماكميلان آند كمبانى ليمتد ١٩٢١ .

إيربان، ولبر مارشال. اللغة والواقع، لندن: جورج آلن آند أتوين ليمتد ١٩٣٩ .

وارن، هنرى كليرك (مترجما) البوذية مترجمة، كمبردج، ماساشوستس: مطبعة جامعة هارفرد ١٩٥٣ .

هويل، ج.س. العقيدة المسيحية. كمبردج: مطبعة الجامعة ١٩٥٠ .

وليامسون، جورج. مرشد القارئ إلى ت.س. إليوت، لندن: تايمز آند هدسون ١٩٥٥ .

ولسون، إدموند. قلعة آكسل، نيويورك: تشارلز سكربنرز سانز ١٩٤٨ .

ولسون، فرانك. ست مقالات عن ت.س. إليوت، لندن: مطبعة فورتشان ١٩٤٨ .

وندام، لويس. رجال بلا فن. لندن: كاسل آند كمبانى ليمتد ١٩٣٤ .

جريمة قتل فى الكاتدرائية

تأليف

ت.س. إليوت

مع مقدمة وهوامش

بقلم نيفيل كوجهيل

أستاذ ميرتون للأدب الإنجليزى

بجامعة أكسفورد

طبعة دراسية

فيبر وفيبر

لندن

المحتويات

أحمد عبد الوهاب الغمراوى

تقليدية ت.س. إليوت

(أطروحة جامعية غير منشورة)

تأليف

أحمد عبد الوهاب الغمراوى

تحت إشراف

د. محمد رشاد رشدى

١٩٦٥

المحتويات

إدوارد جرين

دراسات للأدب الفرنسى والمقارن

إدوارد ج. هـ. جرين

ت.س. إليوت وفرنسا

طبعات معاصرة

بوافان. باريس

لوحة المحتويات

فى باى – لو

ت.س. إليوت

التركيب الجدلى لنظريته فى الشعر

مطبعة جامعة شيكاغو / شيكاغو ولندن

١٩٦٦

تصدير

المحتويات

فايق م. اسحق

فلسفة ت.س. إليوت الصوفية

تأليف

فايق م. اسحق

أستاذ الأدب الإنجليزى المساعد

جامعة ليكهيد

مطبعة الكلية والجامعة. الناشرون

نيو هيفن، كون.

١٩٧٠

إلى ذكرى أبوى

تنويهات

المحتويات

هوامش

ببليوجرافيا مختارة

كشاف

أدب. نقد. تدريس

مجلة "الإنجليزية" (إنجليش)

السنة ١٦ خريف ١٩٦٦ العدد ٩٣

ت.س. إليوت

عدد في الاحتفال بذكراه

أوجه الإيقاع والقافية في قصائد إليوت الباكرة: جون تشوكر.

بين **الأرض الخراب** وأولى قصائد إيريل: «الرجال الجوف»: هارولد ف. بروكس

التصوف والتجسد في **أربع رباعيات**: ر.ل. بريت

إليوت الشاعر – الكاتب المسرحي كما يرى في **اجتماع شمل الأسرة**: جنيفر ا. أيزاكس.

قصائد: فرانك جود ريدج، ميشيل هامبرجر، لزلي نوريس، ف. برات جرين، مرجريت ستانلي – رنش وآخرون.

مراجعات: وليم ا. أرمسترونج. دريك هدسون. تيموثي روجرز. جلبرت توماس. ر.م. ولسون وغيرهم.

نشرتها للرابطة الإنجليزية: مطبعة جامعة أكسفورد.

جرترود باترسون

ت.س. إليوت: القصائد فى مرحلة الصنع

مطبعة جامعة مانشستر

كتب بارنز ونوبل، نيويورك

١٩٧٣

المحتويات

فيليب ر. هيردنجر

ت.س. إليوت

تأليف: فيليب ر. هيردنجر

جامعة إلينوى

الناشرون: توين إنك: نيويورك

١٩٦٤

تصدير

تنويهات

المحتويات

الأخت م. مارتن بارى

تحليل للتركيب العروضى لقصائد مختارة

من ت.س. إليوت

الأخت م. مارتن بارى، (طائفة الوعاظ الدومنيكان)

طبعة منقحة

الجامعة الكاثوليكية لمطبعة أمريكا

واشنطون

١٩٦٩

ت.س. إليوت

النقد الأدبى والاجتماعى

آلن أوستن
طبعة جامعة إنديانا
بلومنتون. لندن ١٩٧١

م. برادبروك

ت.س. إليوت

تأليف م. .C برادبروك

نشره للمجلس البريطانى ورابطة الكتاب القومى

لونجمانز جرين وشركاهم

لندن، نيويورك، تورنتو

نشر لأول مرة ١٩٥٠

المحتويات

ببليوجرافيا مختارة

جريام مارتن

إليوت فى منظور

مجموعة مقالات

حررها: جريام مارتن

ماكميلان وشركاه ١٩٧٠

المحتويات

كارول هـ. سميث

نظرية الدراما وممارستها عند ت.س. إليوت
من سويني في نزاله إلى رجل الدولة العجوز

تأليف

كارول هـ. سميث

برنستون، نيوجرزى

مطبعة جامعة برنستون

لندن: مطبعة جامعة أكسفورد

١٩٦٣

إلى تشارلز

تصدير

المحتويات

ت.س. إليوت

الأرض الخراب

كتاب حالة

حرره C . ب. كوكس
وأرنولد ب. هنيتشليف

ماكميلان

المحتويات

ت.س. بيرس

الأدب فى منظور

ت.س. إليوت

ت.س. بيرس

إخوان إيفانز ليمتد، لندن

نشر لأول مرة ١٩٦٧

أعيد طبعه ١٩٦٩

المحتويات

المؤلف:

ت. س. بيرس، ماجستير فى الآداب، مدرس للأدب الإنجليزى بكلية برايتون.

كرى وينبرج

ت.سَ. إليوت وشارل بودلير

تأليف

كرى وينبرج

١٩٦٩

موتون

لاهاى. باريس

تنويهات

تصدير

المحتويات

هربرت هوراث

ملاحظات حول بعض الشخصيات الكامنة وراء

ت.س. إليوت

بقلم

هربرت هوارث

١٩٦٥

تشاتو ووندداس

لندن

إلى أمي وإلى ذكرى أبي

تنويهات

محتويات الكتاب

روبرت سنكور

ت.س. إليوت: ذكريات

تحرير: دونالد آدامسون

مطبعة جارنستون

١٩٧٠

تنويهات

المحتويات

هيوكينر

١٩٦٢

آراء القرن العشرين

الهدف من هذه السلسلة هو تقديم خير ما في الرأى النقدى المعاصر عن كبار الكتاب، وتقديم منظور من القرن العشرين لتغير مركزهم فى حقبة من إعادة التقويم العميق.

رئيس التحرير: مينارد ماك

جامعة ييل

كامو: تحرير جرمان بريه

بروست: تحرير رينيه جيرار

روبرت فروست: تحرير جيمز م. كوكس

وتمان: تحرير روى هارفى بيرس

سنكلر لويس: تحرير مارك سكورر

ستندال: تحرير فيكتور برومبرت

همنجواى: تحرير روبرت ب. ويكس

فيلدنج: تحرير رونالد بولسون

ثورو: تحرير شرمان بول

ت.س. إليوت
مجموعة من المقالات النقدية

تحرير

هيو كنر

كتاب الطيف

برنتس هول إنك. إنجلوود كليفس، ن. ج.

لوحة المحتويات

هيلين وليمز

ت.س. إليوت:

الأرض الخراب

تأليف

هيلين وليمز

محاضرة فى الأدب الإنجليزى بجامعة إدنبره

إدوارد أرنولد

تصدير عام

المحتويات

جنسيوس جونز

الاقتراب من الغرض

دراسة لشعر ت.س. إليوت

تأليف

جنسيوس جونز

طائفة صغار الرهبان
هودر وستوتون
نشر لأول مرة ١٩٦٤
الطبعة الثانية ١٩٦٦

المحتويات

نمو ت.س. إليوت العقلى

١٩٢٢ – ١٩٣٩

جون د. مارجوليس

مطبعة جامعة شيكاغو
شيكاغو ولندن
١٩٧٢

المحتويات

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر ألن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	يول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيقولاى إيفانوف (نيقل الكسندر وفنادوليفنا)	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى آنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديڤيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامپوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	الفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو–أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – عولمة السياسة العالمية	جون بايلس وستيث سميث	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر – رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٨٦٢١ / ٢٠٠١

المجلس الأعلى للثقافة

T.S.Eliot
Poet, Critic and Dramatist
A Collection of Critical Essays

هنا مجموعة من الدراسات عن ت. س. إليوت، تغطى عديداً من جوانبه، لطائفة من نقاد اللغة الإنجليزية: من بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وكذلك - بدرجة أقل - من كندا واستراليا ونيوزيلنده والهند ومصر. أى أن المعول هنا على لغة الكتابة (وهى الإنجليزية) لا على جنسية الكاتب. ولكن غالبية هؤلاء النقاد - كما هو طبيعى - بريطانيون وأمريكيون، فهم يمثلون الطابع العام لهذه الدراسات، وغيرهم هو الإستثناء.

وتكشف هذه الدراسات (وبعضها مجرد شذرات أو أوابد من القول) عن التفاوت البعيد بين الباحثين فى وجهة [illegible] وميزان التقدير. فمنهم من يكاد يتقبل إليوت كله. ومنهم [illegible] يرفضه كله. وفيما بين هؤلاء وأولئك، طائفة تقبل منه أش[illegible] وترفض أشياء. وفى الجمع بين هذه الكتابات - على اختلا[illegible] توجهاتها - دعوة ضمنية بل صريحة، إلى القارئ لإعمال ال[illegible] والموازنة بين مختلف الآراء.